الفصل الثالث

الجمل

حين نعبر من السياق العام، ونتوغل في عالم الإبل من الداخل، نجد أن هذا العالم يتكون من ثلاثة مكونات رئيسة، كأي مجتمع حي :

1) الجمل (الذكر)

2) الناقة (الأنثى)

3) الحوار (الولد)

وبالطبع يتميز كل من هذه الأطراف بصفات وسمات خاصة، نجد لها من خلال الشعر الشعبي تجسيداً وتصويراً رائعاً ودقيقاً.

وحين نستعرض الصفات التي يوصف بها الجمل خاصة فإننا نجدها تتصل بجانبين أساسيين هما: الخشونة أو القوة البدنية والفحولة .

أولا - الخشونة والقوة:

من الطبيعي أن يتميز الجمل بما ينبغي أن يميز "الرجل" من القوة البدنية والخشونة . ولذا فإننا نلاحظ أن ذِكْرَ الجمل يقترن في الغالب بذِكْرِ القوة والقدرة ، ومن ثم فإن الجمل يُخَصُّ دائما بالذكر حين يتصل الأمر بسياق التحمل ومواجهة أعباء حمل الأثقال ، من مختلف لوازم الحياة ، في العديد من ظروفها وملابساتها.

ولعل أول ما يعكس هذا التوجه تلك الأسماء التي يتميز بها الجمل خاصة ، ومنها على سبيل المثال : ثلب ، دقيني ، قلالي ، فاطر، هايج ، فحل . وهي كلها أسماء تتصل بصفات القوة البدنية المتصلة بمتانة البنيان : دقيني، قلالي، والتي تتصل على نحو ما بتقدم الجمل في سنوات العمر، الدالة

على اكتمال النضج والبنيان، والتي يرمز لها ببروز الأنياب: فاطر، أو بالقدرة الجنسية "الفحولة": فحل، هايج .

وقد كان حسن لقطع من أبدع من وصفوا هذا الجانب من صورة الجمل، وذلك في بيتيه الجميلين في قصيدة "سعدى" حيث يقول :

وهِي تريدْ ثلْب مْحَشّنات خَفافه　　　عْشارَه تقُول نخيلْ داير ضَفَّة[1]

يْقَوّس مْعَ كَرمُودْها وَاقْرافه　　　ويْجِي تقُول قَصْر يْهُود تحْت جْحَفّا

ففي هذين البيتين يجمع لقطع جملة من الأوصاف التي يميز بها الجمل خاصة. فهو قوي صلب **"ثلب محشنات خفافه"**، خشنت خفافه من كثرة السفر ومعاناة مختلف أنواع الطرق والسبل . وهو **"فحل"** تنتشر النوق التي اتصل بها وعشرها **"عشاره"**، فتشبه غابة كثيفة من النخيل المتلف بعضه إلى بعض . وهو ضخم الجثة، حتى أنه يبدو، وهو يئن تحت ما يحمل من أثاث سعدى : كرمودها وحاجياتها ، كأنه القصر المشيد العالي الذي يشبه **"قصر اليهودي"** . وبالطبع فإن هذه الصورة الأخيرة تفعل فعلها السحري في نقل هذا الجمل من عالم الواقع الممكن المعتاد إلى عالم الخيال البعيد والمثال النادر الصعب الوجود ، بصرف النظر عن وجود قصر اليهودي في الواقع .

وحين نستعرض نماذج الشعر فإننا نلمس بوضوح ذلك الارتباط الذي يوجد بين معنى التحميل والتحمل وبين الجمل . فحين يتصل الأمر بالنقل والتنقل والارتحال فإن الجمل هو الذي يُقَرَّب أولاً لتلك المهمة :

ولا تقُول يَوم الشَّيل دَنّوا فاطر　　　كادُورْته حار الرّحيل عَلَيها[2]

---

[1] ن : 3-2/18

[2] ن : 3/11

وحين يريد الشاعر أن ينصح صاحبه باتخاذ وسيلته للرحلة إلى الحبيب فإنه ينصحه باتخاذ الجمل القوي ، الذي يمكنك أن تحمل عليه "**الصلايب**" الإضافية فوق الحمول المعتادة :

والاّ عَلي رْعَبُوب وَينْ تقَوَّى　　　يْعَنقل صلايب فوق من مقْداره [1]

وحين يراد ضرب المثل في القدرة والتحمل فإن الجمل هو الذي يرد على الخاطر:

والجَّدي لُو تقَوَّى نينْ فات حَكارَه　　　ان يبْقَى عَلي شَيل الحْمُول هزيلَة [2]
وْشُوف الجَّمَل حَتَّى ان خَفّ عْباره　　　صليبَة عَلي حـــمْلَه اخْرَى ترمِي لَه

أما المختص بحمل الكرمود وأثاث المرأة وحاجاتها فهو عادة الجمل القوي الذي يحمل الأثاث واللوازم ثم يحمل فوقها الكرمود وصاحبته ، كما في قول إبراهيم عامر :

وما عَرّمَت ما من بتات هَنيَّة　　　وْشَدَّت عَلَيه اللّي ضبَح بوصاره [3]

أو قول الآخر :

كَرمُودك بَاجْراس توَلّ　　　دُوبَينْ دْقَيني زازَى بَه [4]

أما جبرين بوعقيبة فحين يذكر تجديدة وبناتها فإنه يذكر الجمل وينطلق يصفه وهو يتمايل بحمله وكأنه السفينة التي تشق عباب البحر :

---

[1] ن : 5/6
[2] ن : 39/1-2
[3] ن : 11/5
[4] ن : 72/2

وين بَتّتَت فوق الـــجّمَل تجديدة   بْريق جا مْسافر من بْلاد بعيدة [1]

أما لقطع فيندفع في وصف الجمل الذي تحمل عليه "عصرانة" كرمودها، حتى ينتهي إلى حد المبالغة البعيدة ، فيقول أولا :

تْشدَّه نْهار الشَّيل فوق قْلالي   بْغَيظْ وَينْ ما هَدَّر صكَل نيبانه [2]

ثم يصف ذلك الجمل وقد انطلق وهو **"يشالي"** بذيله في آخر القافلة **"ورا ركن الرحيل"**، ويدوي هديره كما يدوي الرعد في أعماق الغيوم الممطرة " **غَديد هَدرْتَه كيف الرّعَد فَ امزانه"** ، وينتهي إلى القول بأنه :

وهُو حْوار متْمَلّكْ بلا يا بالي   مْكَمّل حَلِيب امَّه سْلِم ذرْعانه [3]

عَلي طُولْ طُولَك ما يْسالَك   تَقْدَر تْجي منْ تحتْ من بِيطانه

فيشير إلى أنه تمكن من رضاعة حليب أمه مدة كافية ، فاكتملت قوته ، وقويت بنيته ، حتى صار ضخما هائلا يمكن للرجل أن يمر من تحت إبطيه دون عسر. وهذه المبالغة إنما تهدف لخلق ذلك الإحساس والوهم بالأمر الخارق للمعتاد والمتجاوز حدود الطبيعة الملموسة.

ويأتي أحد الشعراء بصورة طريفة لتشبيه ضخامة وصلابة عنق الجمل ، فيقول :

عنْقَه لا ما فوق يْتلَّه   عَرصَة في قَوس بْمحْرابه [4]

---

[1] ن : 1/12

[2] ن : 3/17

[3] ن : 6-5/17

[4] ن : 4/72

فيشبه ذلك العنق الضخم القوي وقد ارتفع إلى أعلى بالعمود المستدير المقوس الذي يقام في أعلى المحراب . ولا نرى لذكر المحراب في هذا السياق من معنى ، اللهم إلا محاولة خلق الإيحاء بأجواء القداسة التي يثيرها في النفس ذكر المحراب المرتبط بالعبادة والصلاة . وهي ذات الصورة التي نجدها عند بوجلاوي إذ يشبه فخذي الجمل بأعمدة جامع أقيمت على أساس متين بعيد الغور داخل الأرض ، في قوله :

بُورْقِبَة، بُو خَرطُوم عالي شَوفَه　　　لَوْراك عَرصْ جامع غَرّقَوا تاماله [1]

وفي هذا السياق لا يفوت الشعراء أن يلتفتوا إلى تميز الجِمال فيما بينها، كما يتميز الرجال فيما بينهم من حيث القوة البدنية والشجاعة والصلابة والجلد . فمن الجمال ما يترك أو يحظى بالعيش على سجيته وطبيعته في المراعي والمساحات الحرة المفتوحة ، وهو الفحل الذي يُفَرَّغ تماما للقيام بمهمة تلقيح نوق القطيع في موسم التزاوج ، ومنها ما تُكْسَر شكيمته، ويُرَوَّض للقيام بالمهام العملية اللازمة للحياة ، كجلب الماء والحرث والدرس وحمل الأثقال والسفر ...إلخ ، ويظل مقيدا بجوار البيوت ، رهنا للإشارة .

وقد وجدت إشارة جميلة إلى هذا المعنى لدى إبراهيم عامر حيث يقول في وصف ذلك الفحل الذي اختصه بالذكر (سيرد تفصيل ذلك بعد قليل) :

جْمال الرّحولَة هايْبات زفِيَّه　　　وْهو تقول شارب كاس من خَمّارة [2]

حيث يشير إلى أن بقية الجمال المروضة لأغراض النقل وغيرها ، وهي التي تعرف بـــ"**جمال الرحولة**"، تهاب هذا الفحل وترتعب من هديره، حين

[1] ن : 152/1

[2] ن : 14/5

يعود إلى المراح في موسم الهيجان، فتهرب من أمامه وتترك له الساحة يسودها دون منازع[1].

غير أن من طريف ما يذكر في هذا السياق ما يقال من تفوق الجمال السود على البيض في القوة والقدرة على الصراع . ويبدو أن هذه الفكرة قد ثبتت لدى البدو وملاك الإبل بواقع التجربة المعاشة. وقد وجدنا إشارة ظريفة إلى هذا المعنى في بيت لحسن لقطع اتجه فيه بمهارة وخبث وذكاء لاستثمار فكرة تفوق الجمل الأسود على الأبيض لتجسيد قدرته ، وهو الأسمر شديد سواد البشرة ، على مغالبة ذلك الذي يتصدى لهجائه ، وهو الأبيض الشديد البياض ، فقال في ذلك :

شنَيتَك عَطَيتَك لَذن في شْنيايِ   ادَّقْلَج عَلي كَيفَك وْحِيدْ جضارَك[2]

تنوضْ سَطر وَين نْزقّ لَكْ نِيباي   عمْر الـــجّمال الزّرق لْبَيض عارَك

ثانيا - الفحولة :

أما الصفة الثانية التي يتميز بها الجمل فهي صفة "**الفحولة**". فالجمل هو "**الرجل/الذكر**" في مجتمع الإبل، فتناط به بالطبع مهمة القيام بتلقيح النوق في موسم التزاوج . ومن ثم فإن الخصيصة التالية مباشرة لصفة القوة البدنية ، وما يتصل بها من تحمل نقل الأحمال والأثقال ومعاناة أعباء السفر والتنقل وغيرها، هي خصيصة الفحولة وما يتصل بها من صفات يكتسبها الجمل خاصة أثناء موسم التزاوج وصفات تكيف علاقته بإناثه أثناء تلك العملية.

---

[1] انظر تفصيل الحديث عن هذا الفحل المقصود ببيت إبراهيم عامر في الهامش التالي.

[2] ن : 16/ 1-2

1- **التخصص والتفرغ** :

غير أننا ينبغي أن نلتفت إلى أمر في غاية الأهمية، هو أن الفحولة قد تكون أحياناً صفة مطلوبة وكافية بذاتها لتمييز جمل معين، بسبب انتسابه إلى أصل معروف أو سلالة نبيلة، بمعاملة خاصة لا يحظى بها غيره من الجمال، فيُخَصَّص، أو إذا صح التعبير، يُفَرَّغ بالكامل لأداء مهمة تلقيح النوق في موسم التزاوج، ثم يُطلَق يرعى في البراري دون أن يكلف بأي مهمة أخرى من المهام التي يكلف بها الجمال عادة .

وقد أورد عبد الله بالروين في الإشارة إلى هذا المعنى تعبيرا في منتهى الدقة في قوله :

ومْعاك غَديد كَي لَون الغْراب   شابِكْ ناب جنِّسْ لكْ فحَلْ[1]

عاش خَوِيلْ ما للشَّيلْ طاب   لا ترسِينْ لا يعْرف عْــقـــلْ

إذ يشير بصوغه الفعل مبنيا للمجهول "**جنّس**" أن هذا الفحل قد اختير اختياراً مقصوداً عبر توليده من أصل فحل مشهور ومعروف ، ثم يؤكد بقوله "**لك**" أن الفحل قد "**وُلِّدَ**" قصدا ليكون فحل هذه النوق وجملها . ومن ثم فقد ترك ليعيش خويلاً طليقاً ، وأعفي من المهام العملية التي يكلف بها غيره من الجمال ، فلم يروض للقيام بمهام النقل والتحميل المختلفة ، وبالتالي فلم يعرف الرسن ولا القيود .

وقد أبدع بوجلاوي في الإشارة إلى هذا المعنى وتفصيله تفصيلاً شافياً في قوله :

---

[1] ن : 15/58

يا مَردوعَه	**يا مْنَسّلة م اللّي كْبار ضْلُوعَة** [1]
مَسنُود غارْبه ما تْحقّ فيه قطوعَة	**لا شاب من ضَلْفة كتَب نَزّالة**
لا حطّ حَـبّـاسة عَلي مَرقُوعَة	**وْلا كَرّ من منْهل طْوال حْبالَه** [2]
ولا امْراد مَـتّـنّـه برَم	**وْلا جَرّ سكّة للوطَا هَيالَة**

حيث يصف هذا الفحل الذي تنتسب إليه الإبل المقصودة بالإشارة ، بأنك لا ترى فوق غاربه تلك الآثار المعروفة التي يخلفها في هذا الموضع من ظهر الجمل عادة ضغط خشبات **"الكتب"** تحت ثقل الأحمال التي تحمل عليه، إذ يترك الضغط في ذلك الموضع منطقة ينسلخ الوبر الأصلي منها ، وينبت مكانه شعر أبيض يشبه **"الشيب"** ، ثم يصفه بأنه لم يستخدم لدرس الحبوب **"حَبّاسة علي مَرقُوعَة"**، أو لجر حبال الدلاء من الآبار **"لا كر من منهل طوال حباله"**، وأخيرا بأنه لم يسخر في الحرث وجر الحبال التي تشد المحراث **"ولا جر سكة ع الوطا هيالة"** .

ولعل من أطرف ما ورد في هذا السياق وأكثره دلالة على هذه الجزئية بالذات ما جاء في وصف إبراهيم عامر للفحل الذي يزعم أنه اختير لحمل بتات "هنية" ، حيث يقول :

عاش يْتهَيدَع في فْجُوج خَلِيَّة	**لا صادفَه طَرّاي لا نَزّارة** [3]

[1] ن : 65-62/1

[2] في إشارة شبيهة بهذه يقول جرير في وصف الجمال القوية التي لم تروض للعمل والتحميل :

مِنَ المهاري التي لم يُفن كِدنَتَها	**كَرُّ الرّوايا ، ولم يُحدَجْنَ في العير**

ديوان جرير ، ص190

[3] ن : 7-5/5

يْخشّ الخَلا ما يْسال في رْعَوِيَّة   وين ما يْعَفّفْ م الخْباط عْشاره
هْـــبُوب الخَريف[1]، رقابْة البَدْرِيَّة   يْلايم عَلي ذَودَه[2] بلا دَوّارة

حيث يصف هذا الفحل بأنه يعيش متجولا في الفجاج البعيدة الخالية"**يتهيدع في فجوج خلية**"، حيث لا يزعجه أحد "**لا طراي لا نزارة**"، وما أن يحل موسم التلاقح "**هبوب الخريف**" حتى تراه يعود من تلقاء نفسه إلى حيث يوجد الذود، ولا يحوج أحداً للبحث عنه وإحضاره "**يلايم علي ذوده بلا دوارة**"، ذلك أن الفطرة والغريزة تقوم بذلك الدور تلقائياً. وبعد أن ينجز مهمته ويتأكد من إتمامها حين تبتعد عنه النوق "**المعشرة**"، ولا تعود تطلب الضراب، يأخذ وجهته من جديد إلى البراري ، حيث يرعى ويتجول حيث يشاء " **يخش الخلا ما يسال في رعوية**" .[3]

---

[1] هذه الإشارة إلى ارتباط عودة الفحل إلى القطيع بحلول موسم الخريف (موسم الأمطار) تستند إلى أساس علمي ثابت إذ تشير المصادر العلمية إلى أنه " اتضح أن النشاط التناسلي في الذكور (ذكور الإبل) يزداد بشدة سقوط الأمطار، حيث إن هناك علاقة وثيقة بين الأمطار وزيادة الأندروجينات في الدم، ثم ينخفض خلال أشهر الجفاف". انظر: الإبل العربية: إنتاج وتراث، د.السيد أحمد جهاد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995 .

[2] الذود فصيحة وتعني ما بين الثلاث إلى العشرة من الإبل .

[3] ذكر لي الشاعر نفسه – رحمه الله-(في لقاء لي معه في منـــزلي ببنغازي بتاريخ 1998/10/11) أن هذا الفحل الذي يشير إليه في قصيدته هو فحل حقيقي كان معروفاً ومشهوراً في تلك الآونة، ويقول الشاعر إن هذا الفحل كان يسمى "العرابي" وتعني القوي، وكان صاحبه (علي بومطرود السديدي الزوي) يعيش في مناطق جخرة، وكان الفحل يذهب في فصل الصيف إلى منطقة بين عسيلة =

ولا بد أن بوعقيبة يشير إلى فحل من هذا النوع حين يصف الجمل الذي حملت عليه تحديدة بتاها، حيث يزعم أن هذا الجمل ظل طوال حياته حراً طليقاً، لم يقيد، و لم يحمل عليه، و لم يكلف بشيء، ومن ثم فقد نبت نباتاً قوياً، واكتسب قوة هائلة، واختير لذلك لأداء هذه المهمة الخاصة المتميزة :

ثْبَتّت عَلي هايج يْفُوح صْنانه　　　مْكَمّل طْناشَر عام هامل بِيدَه [1]

وقول خالد رميلة :

ثْبَتّت عَلي هايج مْدَورَم خفَّه　　　نابَه شبَك ما يعرف التّقْبِيدَة [2]

وْلا حْطبَة في وان المصِيف قطَفّا　　　جازي[3] عَلي طَلْحَة عْصَير عَضِيدَة

فيزعم أن هذا الجمل تُرِك اثني عشر عاماً، أو حتى شبكت أنيابه، وهو حر لا يقيد، يرعى حيث يشاء، في الأقاصي البعيدة، حاله حال الغزال

=وسيوة، يبقى فيها وحده، وكان لا يعود لمعطن الماء ليشرب إلا ليلاً بعد أن يكون سائر الواردين قد صدروا عن البئر، ثم يبقى بعيداً حتى حلول موسم الخريف، فيعود إلى المراح، لكي يباشر مهمته في تلقيح النوق المهيأة لذلك، وحين ينتهي منها، يعود من حيث جاء .

1 ن : 2/70

2 ن : 4-3/28

3 هذا اللفظ فصيح . تقول: جزأ فلان بكذا، يجزَأ (كفتح) وتجزَّأ واجتزأ: أي قنع به واكتفى. وتقول: جزأت الإبل تجزأ جزءاً وجزوءاً : إذا اكتفت بالرطب عن الماء، أي استغنت به عنه . جاء في بيت للمتنبي :

وَرَدَ الماءَ فالجوانبُ قَدرًا　　　شَرِبَت والتي تَليها جَوازي

الجوازي : جمع جازئة . ديوان المتنبي، ج 2، ص 282.

والودان **"هامل بيده"**، يتغذى على نبات الطلح، ويكتفي به فلا يحتاج إلى الماء .

❋

2- موسم الهياج :

ترد في الأشعار إشارات عدة إلى فكرة تحديد موسم هياج فحول الإبل بحلول موسم البرد والمطر أي (الخريف والشتاء) . رأينا من ذلك أبيات إبراهيم عامر التي سبق ذكرها ، والتي يحدد فيها هذه اللحظة بقوله : **"هبوب الخريف ، رقابة البدرية"** ، وإشارة خالد رميلة إليها بقوله : " **أَزْرَق مْعَ الخرْفان جا يطَّفَّى**"[1]، ومنها قول الصديق الصاوي في إحدى مقطعاته مشيرا إلى الفحل بقوله :

عَهدي بِيهْ يجْلب في اللّيالي ‏ ‏ ‏ ‏ نِين يْتمّ ضامر سَوطْ سَيرْ [2]

وهي إشارة تشمل إضافة إلى تحديد الهياج بموسم **"الليالي"** ، وهي الأيام الأكثر بردا في موسم الشتاء ، فكرة أخرى مهمة جدا ، وهي الإشارة إلى ما يحدث لجسم الفحل في تلك الحالة ، حيث إنه يفقد معظم لحمه ، وتضمر بطنه إلى درجة أنه لا يعود يُرَى منه إلا ظهره وأطرافه ، وهي صورة

---

[1] ن : 6/28

[2] ن : 4/46 . وتناظر هذه الصورة ما ورد في بيت لذي الرمة ، يقول فيه :

إذا شَمَّ أنفَ البردِ أَلْحَقَ بطنَه مِراسُ الأَوابي وامتحانُ الكَواتِمِ

الأوابي: النوق التي تتأبى على الفحل . الكواتم : النوق التي تكتم حملها.

انظر : ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء، د.يوسف خليف، ص 348.

"**السوط**" و"**السير**" التي ذكرها الصاوي . وفي صورة أخرى يقول الشاعر نفسه واصفا الفحل :

اَرْبَد مْظَلّم عَ الكْتُوف ستايف   يسَّحْنَن مْعَ كَلْحة سْمُوم لْيالي [1]

*

3- الهدير :

حين يحل موسم الهياج ، وتبلغ التفاعلات الجنسية في بدن الجمل حدا معلوما ، تبدأ تظهر عليه في أشكال ومظاهر معروفة ومميزة . من أبرزها وأولها في الظهور تلك الأصوات التي يحدثها عند هياجه ، والتي تسمى بعدة تسميات كالهدير والزومان والزيغرة والرزم . ثم يتفنن الشعراء في وصف وتشبيه تلك الأصوات ، فيأتون بتشبيهات عدة ، ظلت مع تطور الزمن واختلاف بيئات الشعراء تتطور بدورها حتى وصلت إلى تشبيه ذلك الصوت القوي الذي يحدثه الجمل عند هيجانه بصوت الطائرة الحربية المهاجمة ، كما جاء لدى إبراهيم عامر في قوله :

وْوَين يْتكَلَّم حسّ رَعّادِيَّة   وَالاّ طايْرة ف الجَّوّ دارَت غارة [2]

وهو بيت يجمع فيه بين الصورتين : التقليدية وهي التشبيه بصوت الرعد، والحديثة وهي التشبيه بصوت الطائرة .

وتعتبر هذه الصورة، أي تشبيه هدير الجمل بصوت الرعد الأكثر وروداً في هذا السياق. يقول لقطع في وصف الجمل الهادر :

---

[1] ن : 4/43

[2] ن : 8/5

بْذَيلَه ورا ركْن الرّحِيل يْشالي غَديدْ هَدرْتَه كيف الرّعَد فَ امْزانه [1]

ويقول عبد الله بالروين :

هَدِيرَه وَينْ صادَتّه غَياظ تقُول رْعُودْ في مزْنَة تتلّ [2]

وتوصف بعض حالات هذا الصوت بأنها تشبه فوران القدور .

ويستخدم الشعراء في هذا السياق مفردات شديدة الدلالة والإيحاء ، كما في قول خالد رميلة يصف الفحل الهائج : "**يطَّابَخ كما مُوشِيرْ في تجريدة**"[3]، أو إشارة الصديق الصاوي إليه بقوله : "**عَهدِي بيهْ يجْلب في اللّيالي**" [4].

ولعل من أبدع ما ورد من الصور في هذا السياق تلك التي جاءت في أبيات خالد رميلة حول جمل "**تجديدة**" ، حيث يشبه صوت الجمل الهائج في تلك الحالة بالأصوات الغاضبة التي تصدر عن قائد الحملة العسكرية وهو يصدر الأوامر الحازمة لجنوده :

أزرق مْعَ الخرْفان جا يطَّفّى يطّابَخ كما مُوشِيرْ في تجريدة [5]

وترد صور أخرى تتجه لإحداث أثر مركب من عدة إيحاءات ، وهي تلك الصور التي يشبه فيها صوت الجمل في تلك الحالة بأصوات الدفوف "**البنادير**" التي يستخدمها المداحون في حلقات الذكر، حيث تنقل هذه

---

[1] ن : 4/17

[2] ن : 13/58

[3] ن : 6/28

[4] ن : 4/46

[5] ن : 6/28

الصورة، إلى جانب مظهر الصوت ذي القرار العميق الذي يشبه صوت الدف، مظهر الجمل وهو يهتز ويتمايل ويلوح بذيله الذي يشبه منظر الدرويش المادح الذي ينطلق، حين تأخذه حالة الوجد القصوى، في التمايل برأسه وجسمه والتلويح بخصلات شعره الطويلة **"شُوشْتَه"** ذات اليمين وذات الشمال، وهو غائب عن الوعي، وهي ذات الحالة التي يشبهها الشعراء في سياق آخر بحالة غياب العقل من أثر السكر. ومن هذه الصور قول رميلة :

وْفحَلْها انْ زَفّ البنادِير   وْتَمَّت جلايب جلايب [1]

أو قوله في بيت آخر:

زام الغَديد وْهَدرْتَه زَعنَفّا   عْجَيلِي بنادِيرَه ضَربْهن بِيدَه [2]

وقول عاكف الزوام :

دْقَينِيَّه يرْزم ما بات   هَدِيرَه مَجْـــدُوب يْـــبَـــنْـــدر [3]

ويعتبر الصوت الصادر عن احتكاك أنياب الجمل في هذه الحالة من أكثر الأصوات دلالة، وأغزرها مادة للشعراء ، حيث يبدعون في وصفها ويستثمروها استثمارا مفيدا في تجسيد المعنى . وإذا مررنا ببعض الصور ضعيفة التأثير في هذا السياق، إذ تكتفي بتشبيه الصوت من حيث هو، كقول عبد السلام الحر يشبه ذلك الصوت بالموسيقى أو بصوت الأنين الصادر من **"بكرة"** السانية التي تجر عليها حبال الدلو:

[1] ن : 22/23

[2] ن : 8/28

[3] ن : 2/53

صَوكة أَنيابَه حسّ مُوزيكِـــيَّـــة وَالاّ مقام يضّابَح مْعَ جَرّارة[1]

أو قول محمد بوشكم مضيفاً إلى الصورة فكرة ارتباط هذا الصوت بموسم البرد والمطر، إذ يجعل سماع ذلك الصوت يتم في موسم الشتاء "**الليالي**" :

وْلا قنقني خَشَّن عَلَيه لْيالي اَنيابَه تقُول امْقاط في ماكارة[2]

إذا مررنا مروراً سريعاً علي مثل هذه الصور، فإننا نتوقف ملياً أمام تلك التي تستثمر الصورة في اتجاهات أخرى ثرية بالمعاني، وهي تلك التي تشبه صوت الأنياب بالصافرة، وعادة ما يرد في سياقات الشعر ما يشير إلى أن المقصود دائماً هو صافرة القائد العسكري التي يدعو بها الجنود للحضور، وما تجسده تلك الصافرة من معاني الإلزام والسطوة والأوامر المطاعة، فلا تملك النوق، مهما كانت بعيدة نائية، حين تسمع تلك الصافرة ، إلا الإسراع لتلبية الأمر والقدوم للاصطفاف أمام القائد لتلقي التعليمات.[3]

---

[1] ن : 7/54 . وردت هذه الصورة نفسها عند النابغة في المعلقة حيث يقول :

مقذوفَةٌ بدَخيس النَّحض بازِلُها لَهُ صَريفٌ، صَريفُ القَعْو بالمَسَدِ

القعو: هو ما يضم البكرة. انظر معلقة النابغة، شرح المعلقات العشر، للقزويني ، ص397.

[2] ن : 2/74

[3] اتخذ امرؤ القيس هذا المعنى لتمثيل فحولته واستجابة النساء له ، فقال في بيتين جميلين :

ويا رُبَّ يوم قد أروحُ مُرَجَّلاً حَبيباً إلى البيضِ الكَواعِبِ أملَسا

يُرَعْنَ إلى صَوتِيَ إذا ما سَمِعنَه كما تَرعَوي عِيطٌ إلى صَوتِ أَعْيَسا

العيط: جمع عيطاء، وهي الناقة الفتية التي لم تحمل. الأعيس: الجمل الفحل القوي على الضراب. ديوان امرئ القيس، ص71.

من أجمل ما ورد في هذا الصدد أبيات خالد رميلة التي يقول فيها :

وْفحَلْها انْ زَفّ البنادِير   وْتَمَّت جلايب جلايب [1]
تصْرِيدة اَنيابَه صفافِيرْ   تْجيبْ قَرنْ منها ذهايب
تْجِيهْ كيف عَرْض الطُّوابِير   تشَّالىَ مْشالاة غايب

حيث تكتمل الصورة باستجابة النوق الفورية للنداء ، واصطفافها في طوابير منتظمة أمام القائد في خضوع تام ، واستعداد للطاعة والامتثال . وفيما يرتقي رميلة بهذا القائد حتى يجعله برتبة **"مشير"**، وهي أعلى رتبة عسكرية، تبدو الصورة عند عاكف الزوام أقل تأثيراً وأضعف إيحاء حين يقول :

كريط اَنيابَه صفّارات   ضرَبْهن شْمْباش لْعَسكَر [2]

فيجعل الجمل قائدا برتبة **"شمباشي"** ، وهي رتبة جد متدنية، بل لعلها أيضا حقيرة بمعنى ما، إذ إنها رتبة كانت تمنح فقط للمجندين الليبيين في جيش الاحتلال الإيطالي، كما أن الشاعر لا يقول أكثر من أن هذا **"الشمباش"** أطلق تلك الصفارة للعسكر ، ولا يكمل بتصوير أثرها على النحو الذي جسده به خالد رميلة.

ولعل من طريف ما يرد في هذا السياق ذلك المعنى النادر الذي عبر عنه الصديق العوامي إذ يحيط الصورة، صورة الجنود المصطفين حول القائد، بفكرة أن ذلك النداء هو بمثابة إعلان الطوارئ الذي لا يقع إلا عند تأزم

---

[1] ن : 22/23-23 ، 27

[2] ن : 4/53

المواقف والأحداث ، وهو أمر ملزم الطاعة فوري التنفيذ وغير قابل لأي تأجيل أو حتى مناقشة :

فحَلْها كما ضابط زعيم جْنُوده   وْجاه أَمرْ م القايد اعْلان طُواري [1]

ومما يتصل بهذا السياق بصورة مباشرة وصف رفع الفحل رأسه إلى أعلى أثناء الهدير، وقد وجدنا الصديق الصاوي يكاد ينفرد بالإشارة إلى هذا المعنى ، ويورد فيه صورة جميلة متميزة ، وذلك بقوله : " **وتَمّ تقُول ينْظر في هْلالي**" [2]، حيث يشبه الجمل في تلك الحالة وكأنه ينظر إلى السماء ويتفقد موقع الهلال فيها .

❋

4- **الشقشقة** (**الورورة**) [3]:

ويتلازم مع تصوير أصوات هدير الجمل وزومانه أثناء الهيجان، تصوير ذلك الزبد الذي يفرزه الجمل من فمه، وتلك "**الورورة**" التي تتدلى من

---

[1] ن : 3/45

[2] ن : 6/46

[3] وتسمى بالفصحى "الشقشقة". وقد ورد في كتاب الإبل العربية حول جملة الظواهر المرتبطة بالهياج الجنسي لدى فحول الإبل ما يلي:"... ويطلق الجمل طرفاً عريضاً لدناً يشبه البالون على جانب الفم، يسمى الطرف الحلقي، ويصحب ذلك زئير وقرقرة، ويظهر اللعاب على الشفتين على صورة رغاو تعرف بالزبد، وتفرز الغدد القريبة من الأذنين إفرازات سائلة سوداء كريهة الرائحة، ويحك الجمل هذه المنطقة في الأجسام القريبة منه، وتنفرج ساقاه الخلفيتان، ويضرب بذيله عضوه التناسلي، وفي بعض الأحيان يخرج سائلاً منوياً، ويصبح عدوانياً لدرجة تبلغ حد الخطر ، وتهاجم بعضها البعض ." المصدر السابق، ص235.

شدقه[1]، ويبالغ الشعراء في وصفها مبالغات شتى . فمنهم من يشبهها بتلك "**الشكوة**" التي ينفخ فيها عازفو "**الزكرة**" [2] الهواء :

يحْدرْها نصِيب وْتغلْبه ف الجَّيَّ ة   ورْورْته مثيل شْكارْة الزَّكّارة [3]

ولا ينسى هذا الشاعر الإشارة إلى تلك الصفة المتصلة بترول الوروورة من شدق الجمل وهي الصعوبة التي يجدها الفحل في استرجاعها إلى داخل فمه بعد أن تبلغ الغاية في نزولها ، فيكون لمحاولته تلك صوت خاص متميز ، هو ما يشبهه ابراهيم عامر بأنه كالصوت الصادر عن "**ماتور**" ، أي مضخة حين تسحب الماء من أعماق بئر نازحة :

ماتُور يَجعَم في نزاح مْوَيَّة   تْشرْشيفْتَه للورورْة بْغزارة [4]

إلا أنه فيما يخفق ابراهيم عامر إخفاقا بينا في تصوير صعوبة استرجاع الجمل للوورة بعد تماديها في الترول عن طريق تشبيهها بشكارة الزكار

---

[1] يبني المتنبي على صورة الشقشقة ومعناها صورة للافتخار بتغلبه على خصوم أو أعداء كانوا يهددونه ويرفعون أصواتهم بالتهديد كما تهدر الفحول الهائجة، فتغلب عليها وأسكتها :

وكان هَديرًا مِن فُحُول تركتُها   مُهَلَّبَةَ الأذناب خُرسَ الشَّقاشِقِ

إذ يستعير لمعنى تجريد الخصوم من مظاهر قوتهم تجريد أذناب الفحول من الشعر ، وفتور قوة الهدير المرتبط بالشقشقة . وفي اللغة: المهلبة المقطوعة الهلب، وهو شعر الذنب. ويقال إن الفحل إذا أخذ هلبه ذل .

[2] هي الآلة التي تستخدم في ما يسمى موسيقى القرب ، حيث يستعين العازف بنفخ الهواء في ما يشبه القربة أو "الشكارة" يضمها تحت إبطه ، ويضغط عليها بيده كلما احتاج فيمر الهواء منها إلى المزمار .

[3] ن : 9/5

[4] ن : 10/5

(عازف الزكرة)، حيث إن شكارة الزكار لا تتدلى ولا تنـــزل، بل تظل ثابتة تحت ذراعه، ومن ثم فليس ثمة مجال للحديث عن نزولها أو صعوبة عودتها إلى أعلى، فإن خالد رميلة يبلغ في هذا السياق أيضا قمة لا تداني، ويبدع في ذلك صورة دقيقة وبالغة التأثير والحيوية، وذلك في أبياته من قصيدة "تحديدة " حيث يقول :

زام الغَديد وْهَدرْته زَعنَفّا　　　　عْجَيلي بناديرَه ضربْهن بيدَه [1]

ثْقُول في نزاح يْركْ يشَّرشَفّا　　　　يحْدرْها نصِيب وْفِ الرّجُوع ثْكِيدَه

حيث يدعم الصورة بتشبيه الورورة بالدلو التي يغطسها صاحبها إلى أعماق بئر شحيحة الماء، وحين تمتلئ يجد صعوبة بالغة في استرجاعها والصعود بها، لامتلائها بالماء من ناحية، ولعمق المسافة التي عليه أن ينتشلها منها. وواضح أن التشبيه هنا يحدث الأثر المطلوب منه، ويجسد الصورة تجسيداً موحياً.

أما الزوام فيأتي بصورة جميلة متميزة في تصوير الرغوة التي تفيض علي جانبي فم الجمل، فيشبهها في بياضها الناصع، بعمامات من القماش الأبيض، وفي فورانها وتناثرها بموج البحر الهائج:

رغاوِيه ثْــقُــول زْمالات　　　　بحَر فايض مَوجَه يطْفر [2]

---

[1] ن : 28/8-9

[2] ن : 3/53 . هذه الصورة ذاتها ترد معكوسة لدى المتنبي الذي يشبه الزبد الذي يعلو موج البحر بزبد الفحل الهائج :

والمَوجُ مِثلُ الفُحُول مُزبدَةً　　　　تَهدِرُ فيها وما بها قَطَمُ

الديوان ، ج 4 ، ص187.

5- **حركة الذيل** :

والصفة الثالثة الملازمة لهذه الحالة هي حركة ذيل الفحل. وبالرغم من أهمية هذه الحركة والموقع الذي تحتله في هذا الإطار الخاص الذي نتحدث عنه، وهو إطار العلاقة "الجنسية"بين الفحل ونوقه ؛ إذ ترتبط حركة تلويح الفحل بذيله يميناً ويساراً بين فخذيه بهذا المعنى ارتباطاً مباشراً، وينبغي من ثم أن تكون مكوناً أساسياً من الصورة العامة التي يكون عليها الفحل في تلك الحالة، وهي صورة الهيجان والفوران والعنفوان والقوة الطاغية، التي تشمل كيانه كله حتى تكاد تغيبه عن الوعي، وتفقده التوازن والثبات، أقول بالرغم من هذا فإننا نجد معظم الشعراء يتداولون في هذا الصدد صورة تبدو لنا باهتة ضعيفة التأثير، وهي تشبيه حركة الذيل بحركة أيدي النادبات اللاتي يندبن ويولولن على الموتى. فيقول أحدهم مثلاً: "**بْذَيلَه ورا ركْن الرّحيل يْشالي**"[1]. ويكاد معظم الشعراء لا يتطرقون لوصف هذه الحركة إلا تبادرت إلى ذهنهم صفة "المشالاة" والمفردات التي تشتق منها. ولا تجدي كبير نفع محاولة أحد الشعراء دعم الصورة بإضافات شكلية، في مثل قوله:

ذَيلَه وَينْ سفاه وْجَلَّه   **قَزُّونَة تَشْلَى بعْصابة** [2]

فلا قيمة لقوله إن الذي يشلى "**قزونة**" أي صبية يتيمة ، أو أنها تشلى "**بعصابة**"، أي تلوح بعصابة في يدها. بل إن هذه الجزئيات الموحية بالضعف والصغر إضافة إلى الحزن والبكاء، تبتعد بالصورة بعداً كبيراً عن المعنى الذي كان ينبغي أن توحي به، والتأثير الذي كان يرجى أن تنقله.

---

[1] ن : 4/17

[2] ن : 5/72

ويبدو لي، وقد أكون مخطئاً في هذا التقدير، أن الشعراء لم يحفلوا كثيراً بالتمييز بين حركة الذيل لدى الفحل وحركته لدى الناقة في هذا السياق. ففيما يبدو تشبيه حركة ذيل الفحل بحركة "**النادبة**" تشبيهاً ضعيفاً وخائراً ومخيباً للتوقع، فإن هذا التشبيه ذاته يبدو، حين يتصل الأمر بذيل الناقة، أكثر انسجاماً مع "**أنثوية**" الناقة، والحركات المتوقعة من الأنثى، خاصة إذا ذكرنا أن الندب والتلويح بالأيدي من خصائص سلوك المرأة عادة .

ومن بين كل الصور التي مرت بين يدي في هذا الصدد لم أجد إلا صورة واحدة عند بن رويلة المعداني، توفق في رأيي توفيقاً كبيراً في نقل الصورة على نحو موحٍ، وذلك حيث يشبه حركة الذيل على تلك الهيئة بالسوط الذي يحركه صاحبه في الهواء مهددا ومستعدا للضرب :

يْشَلّط بْذَيلَه وْرغوْتَه تْتنَ اطر نِين زَعّل الرّاكب شْفِق

حيث يدعم الشاعر الفكرة بإشارته إلى أن تلك الحركة بذلك السوط المزعوم ، المقترنة بتطافر الرغوة الهائجة ، وصوت الهدير الذي يشبه الرعد ، قد أرعبت راكبي النوق ، فخافوا من عواقبها ، وتركوا النوق للفحل ، ناجين بجلدهم ، فينجح بذلك في إعطاء حركة الذيل في هذا السياق الخاص معناها المتميز ، وبخاصة حين يقرنها بمكونات الصورة الأخرى الدالة ، مثل تناثر الرغوة المرتبطة بدورها بالهدير ونزول الشقشقة ، وتجسيدها جميعها للحالة التي يكون عليها الفحل أثناء هيجانه . وصورة أخرى قد تأتي في مرتبة لاحقة من التوفيق وجدتها لدى عبد الله بالروين الذي جمع في بيت

---

[1] ن : 4/11

واحد بين صورة الذيل لدى الفحل وصورته لدى النوق، وميز بينهما تمييزاً ظاهراً يوفق في تقديري في تجسيد الفرق بين معنى الحركتين لدى كل من الفحل والناقة، مع تشابههما في الظاهر، وذلك حيث يقول :

بْذَيلَه وَين ما مَيزَر وْخاب   عْشاره تَمّ يشّالَى الْكل [1]

فيقول عن الفحل إذ يلوح بذيله وهو في حالة الهيجان والخروج عن الوعي والاتزان، التي عبر عنها بلفظة " **خاب**" المشتقة من " **الخياب** " أي الحمق والجهل، إنه "**ميزر**"، وهي لفظة اختصت تماماً بالإطلاق على حركة ذيل الفحل حال هيجانه، بينما وصف الشاعر النوق في تلك الحالة بالذات ، وهي تلوح بذيولها متحلقة في دائرة حول الفحل، بأنها " **تشالى** "، وهي الصفة التي قلنا إننا نرى أنها أكثر تناسبا لوصف حركة النوق "الإناث" .

❋

6- حركته أثناء الهياج :

ويتفق الشعراء على تشبيه هيئة الفحل وحركاته عندما يكون في حالة الهياج ، بهيئة وحركات من يفقد الوعي ، ومن ثم السيطرة التامة على حركته ، فيظل يميل ويترنح ويتخبط. ويكاد يجمع الشعراء على استمداد مادة لهذه الصورة من عالمين متباعدين كل التباعد في الحقيقة ، وإن تشابها والتقيا في الشكل والهيئة الظاهرة ، والتقيا من حيث الجوهر في فكرة الغياب عن الوعي وعن الواقع ، وهما عالم السكران وعالم المجذوب ، أي المتصوف في حلقة الذكر .

---

[1] ن : 17/58

يقول بن رويلة المعداني يصف الفحول وهي تندفع هادرة هائجة نحو النياق :

جْمال الدربك غير بالقواد   دايْخات رامِيهِن سكَرْ عَ الشَّول [1]

فيبدع في قوله **"دايخات"** حيث يشير إلى أثر تفاعل الدافع الجنسي في جسم ودماغ الفحل بالدوخة التي يحدثها **"السكر"** في رأس المخمور. وكذلك إشارته في قوله **"غير بالقواد"** إلى أنها، بسبب **"دوخانها"** ونقص قدرتها على التركيز، كثيرا ما تحتاج إلى قيادة وإشراف بل ومساعدة من قبل أصحابها لإتمام مهمتها في تلقيح النوق .

وفي بيت لجلغاف بوشعراية يجمع بين الصفة التي مررنا بها، وهي تشبيه الجمل بالقائد العسكري إزاء عساكره وجنوده، والصفة التي نحن بصددها الآن وهي صفة السكر ، فيقول:

مْلازم عَلَى اوَّل جا مْطَـــيّن خمْرة   انْ هَدَّر صغير السّنّ بُو فَطرَينَه [2]

إلا أنه يفسد الصورة بالإشارة التي لا معنى ولا قيمة لها في السياق إلى كون هذا العسكري هو **"ملازم أول"**، فالإنسان وهو في حالة سكر هو هو سواء أكان ذا رتبة صغيرة أم كبيرة .

---

[1] ن : 10/10 . في الحقيقة أننا لم نكن نعرف معنى كلمة "الدربك" الواردة في هذا البيت، وقد تركناها عند إعدادنا للمجلد الأول من "ديوان الشعر الشعبي" الذي نشرت فيه القصيدة لأول مرة، دون شرح. وقد أفادني الأخ الشاعر علي الصويعي أن الكلمة هي جمع "دربوكة" وتعني في لهجة بعض المناطق الغربية من ليبيا "الجحفة" أو "الكرمود" وهو الهودح بالفصحى.

[2] ن : 13/13

أما الزوام فيصف الجمل بأنه في هديره يشبه الدرويش الذي يضرب الدف **"هَديرَه مجْدُوب يْبَندر"**[1]، ويخصصه خالد رميلة بأنه مجذوب عجيلي، أي من قبيلة العجيلات التي يبدو أنها اشتهرت في تلك الآونة بانتشار ظواهر التصوف بينها :

زام الغديد وْهَدرْتَه زَعنَفَّا   عْجَيلي بنادِيرَه ضرَبْهن بِيدَه [2]

7- **صورته مع النوق** :

لقد مر بنا عند الحديث عن الصوت الذي تحدثه أنياب الفحل عند احتكاكها وهو في حالة الهياج أن الشعراء يكادون يجمعون على تشبيهه في المقام الأول بصوت صفارة القائد العسكري التي تستخدم لإعطاء الإيعاز بالتجمع والاصطفاف ، فلا يملك الجنود إلا التلبية والحضور الفوري والانتظام أمام القائد أو حوله في طوابير مستعدة لتلقي الأوامر.

ويختلف الشعراء في وصف هيئة النوق حيال الفحل الهائج بين وصفها بالصفوف أو تشبيهها بالدائرة . ثم يتنوعون في إبداع شتى الصور لكلتا الحالتين .

من ذلك قول الطالب الدهماني أن النوق حين صدرت إليها الأوامر من الفحل انتظمت على الفور أمامه صفا :

واخْذات قرْب اليْمِين   جاهن الهايج يْدادي [3]

---

[1] ن : 2/53

[2] ن : 8/28

[3] ن : 7-6/51

قحَشّن وْجَن سَطرْ في حين   رامْيات عَ اللّي هَوادي

أو قول حسن لقطع مستثمراً الصورة في مجال الهجاء، فيزعم أن ذلك الخصم الذي يناوئه ويتصدى له، سوف يتبين عند الامتحان خائراً ضعيفاً، وسوف ينهزم أمامه ويستسلم له، كما تستسلم النوق أمام الفحل عندما يصفر لها بأنيابه، فتنتظم أمامه في صف، لا تملك إلا الطاعة والخضوع: "**تْنوض سَطر وَين نْزقّ لَكْ نيباني**"[1] .

إلا أننا لم نجد من أبدع في تصوير هذا الجانب مثل خالد رميلة في أبياته التي يقول فيها :

وْفحَلْها انْ زَفّ البنادير	**وْتَمَّت جلايب جلايب** [2]
تصْريدة اَنْيابَه صفافير	**تْجيبْ قَرن منها ذهايب**
تْجيهْ كيف عَرْض الطُّوابير	**تشَّالَى مْشالاة غايب**
تحْلِيق الفْرَق والجاسير	**عَلَيهْ كيفْ طار النّدايب**

حيث يعطينا صورة رائعة التكامل وثرية بالحياة والحركة . تبدأ بصوت هدير الفحل الذي يشبه صوت ضرب الدفوف، ويبدو أنه يقوم بدور التمهيد الأولي للموقف، حيث تبدأ النوق المتفرقة في الأنحاء حالما تسمعه في التجمع مجموعات مجموعات: "**جلايب جلايب**"، ثم يلحق ذلك صوت صريف الأنياب الذي يعطي صافرة النداء: "**تصريدة انيابه صفافير** "، وهي الإشارة للنوق، مهما كانت بعيدة، بضرورة الإسراع بالعودة: "**تجيب قرن**

[1] ن : 2/16

[2] ن : 24-22/23

"تجيه" منها ذهايب"، وحين تصل إلى حيث يوجد الفحل/القائد تأتيه مصطفة منتظمة **"كيف عرض الطوابير"** ، وهي ترفع ذيولها وتلوح بها كما تفعل النادبات **"تشالى مشالاة غايب"**، ثم تتحلق حوله النوق المتهيئة للتلقيح: **"الفرق والجاسير"**، كما تتحلق النادبات حول الطبل **"الطار"** الذي يستخدم للندب. وهي ذات الصورة التي جاءت في صياغة لطيفة جميلة لدى عبد الله بالروين حيث يقول :

بْذَيلَه وَين ما مَيزَر وْخاب   عْشاره تَمّ يشَّالىَ لْكلْ[1]
نْسا عَ الطّار يَشْلَن بالثّياب   جاهن قَولْ فارسّن قْتل

فيغني الصورة ببعض التفصيلات المفيدة كذكر النساء التي تتحلق حول **"الطار"** ملوحة بأطراف الثياب وهي تندب فارسها الذي جاءها الخبر بموته.

إلا أن خالد رميلة يطور هذه الصورة في اتجاه آخر بديع مبهر في إيحاءاته وجماله، حيث يتحول بالفحل في اللحظة التالية لتلبية النوق أوامره والتحلق حوله من صفة القائد العسكري إلى صفة الرجل/العروس الذي يتهيأ لأن يزف على عروسه، فيلبس أفخر ثيابه وأكثرها أناقة، فيصف الفحل في ذلك الموقف بقوله :

وْهُو كيف ما تْـــلَـــبّس المِير   اللّي من أَمْيار العَرايب[2]
بَرنُوس مَلفْ زقزا تْبيطِير   نُواشِينْ رَيّس كتايب

غير أن رميلة لا ينسى أن يجمع في صورته بين الجانبين وبين الصورتين: فهذا العروس المتزيي ببرنوس الملف الفاخر الثمين، الذي لا يلبسه إلا السادة

[1] ن : 58/17-18

[2] ن : 23/25-26

والأمراء "**المير**"، هو نفسه القائد العسكري ذو الرتبة العالية "**ريس كتايب**" الذي يزين بذلته الرسمية بالنياشين والأوسمة.

وإزاء هذه الصورة الجميلة الغنية التي يبدعها خالد رميلة، تبدو الصورة التي وردت عند الصديق الصاوي حيث يقول :

وْهِي في الْمراح تْدِيرْ ربّة سَودا نَوبة خَدَم تَلعَب عَلي زَكّاري [1]

فقيرة بالإيحاء، مسطحة وضعيفة، إذ إنه وإن كان ينجح في نقل منظر النوق السود بتشبيهها بـــ"**الخَدَم**" أي النساء الزنجيات، إلا أنه لا يفعل أكثر من تشبيه تلك النوق المتحلقة حول الفحل بنساء زنجيات تلعب وترقص حول "**زكار**" يعزف على زكرته. فتشبيه الفحل بالزكار تشبيه في منتهى الضعف، يفشل فشلاً ذريعاً في نقل الإحساس بالقوة الطاغية والسيطرة والمهابة التي يوحي بها الفحل في ذلك الموقف .

ومع ذلك فهذه الصورة تظل أقل تهافتاً وضعفاً من تلك التي أوردها بوجلاوي في قصيدة شايلينك، حيث يقول :

تبقَى أشْواط عَ الأَرْبَد شديد الزُّومَة كما صَفّ صَفّاقة عَلي حَجّالة [2]

فيتحول الفحل في الصورة إلى "**حَجّالة**" يتحلق حولها الرجال المصفقون. وواضح أن بوجلاوي قد تورط هنا في هذا الخطأ بسبب تركيزه على الصورة الشكلية التي تبدو عليها هيئة النوق حول الجمل، وهي صورة الدائرة أو الحلقة، كما يبدو أن القافية قد تكون أسهمت بدورها في ذلك،

[1] ن : 2/45

[2] ن : 45/1

إذ كانت لفظة "حجالة" هي التي استدعت إلى ذهنه تلك الصورة، وأقحمتها على السياق إقحاماً، مع أنها لا تمت إليه بأية وشيجة أو صلة .

ومن الطريف أن هذه الصورة، صورة النوق المتحلقة حول الفحل الهائج، قد استثمرها الشاعر عبد الله العباسي في سياق مختلف، ويبدو بعيداً كل البعد عن السياق الأصلي، فقد كان بصدد الحديث عن الشاي، وأراد أن يجسد حبه له وشغفه به، من خلال إيجاد تشبيه موح مثير لسخان الشاي وهو يغلي على النار وبجانبه السفرة وعليها الأكؤس **"الطواسي"** مرتبة في شكل دائرة، فلجأ إلى تشبيه فورانه وحوله الطواسي بالفحل الهائج وحوله النوق ملتفة:

يدّقل سَخّانَه كما ثلبْ هايج والابْكار اَركانَه [1]

✻

8- العلاقة بالنوق :

ويصل الشعراء إلى وصف وتجسيد فحولة الجمل من خلال المبالغة في عدد النوق التي **"يعشرها"**من ناحية، ومن ناحية أخرى من خلال تهافت النوق عليه ورغبتهن فيه. ففي السياق الأول نجد تلك الصورة الجميلة التي وردت عند لقطع في قصيدة سعدى حيث يقول :

وْهِي تْريدْ ثلْب مْحَشّنات خَفافَه عْشاره تْقُول نخيل داير ضَفَّة [2]

[1] ن : 1/65

[2] ن : 2/18

جاعلا النوق التي **"عشرها"** الفحل عديدة حتى كأنها غابة كثيفة من النخيل. ومن الطريف أن هذه الصورة تأتي في سياق شديد الخصوصية، حيث يتخذها حسن لقطع كمعادل موضوعي لصورة الضعف والخواء والعجز التي يصف بها نفسه إزاء **"سعدَى"** الرائعة الحسن، والتي تستحق، حسب قوله، رجلاً فحلاً قوياً يكون قادراً على إرضاء وإشباع أنوثتها، وهو الذي يشبهه بالثلب الذي تلتف **"نوقه"** حوله كالغابة من النخيل [1]. وتبدو الصورة في تكاملها حين يراجع القارئ الأبيات التالية:

سعْدَى قليلة رافَة	**وْنا في الْمِعيشَة دُوبْني نْتلافَى**
وْهِي تْريد ثلْب مْحَشّنات خَفافَه	**عْشاره تْقُول نخيل داير ْ ضَفَّة**
يْقَوّس مْعَ كَرمُودْها وَقْرافَه	**ويْجي تْقُول قَصْر يْهُود تحْت جْحَفّا**
وْنا الحال ما يْخَفاك يا شرّافَة	**جْهَدِي قَولْ بهْ سعْدَى نْزيدْ شرَفّا**

والمقارنة التي يحدثها لقطع شديدة الوضوح وقوية الإيحاء ، فهو لا يملك ما يقدمه لسعدى سوى **"القول"** الذي أقصى ما يمكن أن يفيدها به هو تصوير جمالها ومدح خصالها وإذاعة صيتها ، بينما هي كأنثى جميلة تحتاج إلى رجل **"فحل"** يرضى أنوثتها ، و **"غني"** يستطيع أن يأتي لها ، من المهر والأثاث والثياب ، بما لا يكاد يطيق حمله الجمل الضخم الهائل الذي يشبه القصر المشيد .

---

[1] انظر تحليلا مفصلا للقصيدة التي منها هذه الأبيات في كتاب : "دراسات نقدية في الشعر الشعبي " للمؤلف ، ص:45-84

وثمة وجه آخر لصورة الفحولة يبرز من خلال الموقف الذي تقفه النوق تجاه الفحل ، حيث يقول الشعراء أن النوق تندفع لطلب الفحل حالما تسمع هديره و"**صكيل أنيابه**"[1]. ترد هذه الصورة عند عاكف الزوام في قوله :

وين رزَم في وَسْط البلّة تشآيَع تَبقَى لَطْلابَه [2]

غير أن هذه الصورة تبلغ قمتها ، وغايتها القصوى ، في بيت للبعج بو عدوان ، حيث يقول :

عَليه الْمْــرَح ضَفّات في صْرفانه تْجِيهْ تدّعك حَتّى العْشار تْرِيدَه [3]

فتبدو لنا النوق، حين يصرف الفحل بأنيابه، وهي مجموعات "**ضفات**"، تتزاحم " **تدعك**" حوله، وتتسابق للحظوة به، وتبلغ مبالغة الشاعر في المضي بالصورة إلى حدها الأقصى حين يزعم أنه حتى النوق التي "**عشرت**" تظل تتزاحم عليه راغبة فيه. مع أن المعلوم في عالم الإبل أن الناقة

---

1 هذه الفكرة أيضا تستند إلى أساس علمي ، حيث يشير إليها كتاب الإبل العربية بقوله :" تبدأ عملية التزاوج لدى الإبل بتقبل الإناث للذكور . ومن المعروف أن المبايض تكون ناضجة في تلك الأثناء، وتبدأ ظهور الحمية على الإناث ، فتبحث بحرارة بالغة عن الذكور ، وتميل لمداعبتها ، وما يصاحب ذلك من حركات جسمية كتلاعبها بذيلها وفتح الأرجل الخلفية ، وأخيرا باستعدادها الكامل لأن تتزاوج معه". ص240

2 ن : 6/72

3 ن : 3/70

حين يتصل بها الفحل وتلقح ، لا تعود تطلبه ، كما أنه هو أيضا لا يعود يطلبها .[1]

غير أن الدقة الموضوعية تبلغ أقصاها عند بوجلاوي إذ يفصل هذه الناحية تفصيلاً غريباً، يتضح أنه نابع من خبرة حقيقية مباشرة بالإبل وأحوالها، وذلك حين يقول :

تقاوَى جْسارك عَ الفحَلْ حَشّادة　　　وَينْ ما خَطَم تَبقَي كما اللّي خالَه [2]

الحِيّل مجاسِيرك يْجَن هَدّادَة　　　وتْحِير الْمْشَبّه دُوبْها ترعَى لَه

حيث يشير بدوره إلى موقف النوق **"المجاسير"** –وسبق أن عرفنا أنها النوق التي تطلب الفحل– وهي تحتشد على الفحل وحوله، وقد اتخذ الشاعر من تسميتها بالمجاسير منطلقا لاستعارة فكرة اشتداد جسارة النوق واندفاعها هاجمة على الفحل **"تجي هدادة"** . ثم يورد تفصيلا في الصورة يشير إلى حالة متميزة من حالات الناقة ، وهي تلك التي تكون فيها الناقة **"مْشَبّه"** ، أي حائرة غير متأكدة من حدوث التلقيح إثر اتصالها بالفحل ، فتظل تراقبه من بعد مترددة أتقدم عليه أم لا : **"دوبها ترعى له"** .

---

[1] تشير المصادر العلمية إلى أن التزاوج لدى الإبل مرتبط بحدوث حالة الشبق لدى الأنثى، وأنه ينتهي بأداء مهمة التلقيح ، و"بحدوث الحمل تنقطع دورات الشبق خلال موسم النشاط الجنسي ، ويبدأ الجسم الأصفر في النمو وإفراز هرمون البروجسترون للمحافظة على الحمل". (الإبل العربية: ص243)

[2] ن : 1/89-90

وقد يبدع الشعراء في هذا السياق صوراً في غاية الجمال والتميز. كتلك الصورة الواردة في بيت لبن رويلة المعداني، حيث يقول :

الهايج اللّي مهدود غَيظَه زاد   يْزَيغر وْمنهن خاطْرَه مَشغُول [1]

فيصور لنا الجمل في حالة من التوتر الشديد يسميها بالغيظ: "**غيظه زاد**"، فيظل يهدر ويفور: "**يزيغر**"، وقد انشغل فكره ووجدانه انشغالاً كاملاً بالنوق المتحلقة حوله، المستجيبة لندائه وأمره: "**ومنهن خاطره مشغول**". ويلفت نظرنا بالطبع هنا استخدام الشاعر لتلك المفردات المتميزة: "**غيظ – خاطره – مشغول**" التي تضفي على الجمل صفات ترتقي به درجات واضحة إلى مستوى الكائن ذي الفكر والوجدان المرهف والإحساس الفائق.

وهي ذات الصورة التي ترد عند عبد السلام الحر في وصف جمله الذي حمل عليه متاعه وساقه في رحلته نحو ديار الحبيب البعيدة ، وكيف ظل مغيظا مؤرقا وهو يفكر في نوقه التي يحن إليها ، كما كان الشاعر ذاته مؤرقا يفكر في الحبيب :

والــمْــغَدود اللّي نحسابه   هادي ثاريتَه زَعبُورة [2]

منَّه صارَت لي رِتْعابة   ساعةْ تنْزيلة باصُوره

متْغَيّظ ياكل فَ اجْنابه   يخْزر فِيّ بْعَين نكُورة

فَيتْ حَنين عَلي غِيّابه   لَيلتّا ما ذاق خْضُورة

فاقد خلْفاتَه وَارْبابه   يطَّابَخ نايْضات بْحُوره

[1] ن : 11/10

[2] ن: 55/9-16

يدَّحْنَس كيف الدَّبـــّـــابـــة   يَسْحَن في الحلاّب بْزَوره
م اللّي لاذعْني   مِنْش ابه   نطْوِي سامر كيف سْمُوره

ونمر مروراً سريعاً على العديد من الصور الجانبية الواردة في الأبيات، ونلفت النظر فقط إلى ما يهمنا في هذا السياق وهو زعم الحر أن الجمل عزف عن الأكل، وجفا عينيه النوم، وظل محنقاً مغيظاً من صاحبه الذي كلفه ذلك، بسبب تفكيره في أهله الغائبين "**غيابه**"وحنينه إليهم، وهو ذات الحنين الذي كان الشاعر يحس به نحو حبيبته البعيدة التي يكابد آلام الشوق إليها والتحرق للقائها .

وفي هذا السياق نجد الزوام يطور الصورة درجة أخرى في بيته الذي يقول :

مْحَـــبّس قدّامه خلفات   عَلَيهن داشع ويْمَيزر[1]

فيبدو لنا الفحل وقد نادى النوق فاستجابت لأمره، وانتظمت أمامه وحوله لا تبرح مواقفها، وكأنها مقيدة الحركة "**محبس**"، فوقف بينها وهو يلوح بذيله "**يميزر**"، شاعراً بالغيرة عليها، حريصاً على الانفراد بها دون بقية الفحول: "**عليهن داشع**"، ومعروف أن الدشع هو حرص المرء على شيء ثمين يملكه وبخله به على الآخرين[2]. ونجد هذا المعنى لدى عبد الله بالروين إذ يقول واصفاً ضن الفحل بنوقه على سائر الجمال :

---

[1] ن : 5/53

[2] هذه الصورة أيضا تستند إلى أساس ثابت في عالم الإبل ، حيث يكون لكل قطيع فحل واحد، يسيطر على كافة النوق فيه، ويحتكر الاتصال بهن، ويطرد كافة الجمال التي قد تفكر في الاقتراب منهن في ذلك الموسم . وعادة ما تكون السيطرة للفحل الأقوى .

وَينْ عَلَيك م الجّايل اغتاظ وْركْبَن فيه سَكرات وْزعَل [1]

فيشير إلى غيظ الفحل وتضايقه من الجمال **"الجايلة"** أي المتطفلة على القطيع، وكيف أحدث ذلك لديه من فورات الغضب ما يشبه السكر.

وقد تمكن محمد الهروج من تصوير كل هذه التفصيلات المتصلة بالفحل في ثلاثة أبيات بديعة، حيث قال:

رطَن ثلبْها جَدَّن عَلَيه خيُوبه سَخَّن وْتَـــمَّـــت هَدرْتَه بَقلالة [2]

وْفي جْسارْها يبْقَى كثير ذْبُوبه بَـــيّـــا ع مَكْسبه واتِي رسَم دَلاّلة

ويبْقَى خلفْها داير عَلَيه حجُوبة [3] **وَينْ ما كرَفْ** [4] **وحْدَة تْجي منْهالة**

---

[1] ن : 12/58

[2] ن : 29/77-31

[3] يشير كتاب الإبل العربية إلى هذه الفكرة بالنص حيث يقول: "هناك روايات كثيرة عن جماع الإبل. وتختلف هذه الروايات، حيث إنها نادراً ما تشاهد وهي تقوم بهذه العملية، كما أن أفراد القطيع الآخرين **يحجبون** الرؤية عن الإنسان أثناء هذه العملية. انظر الإبل العربية: ص240 .

[4] الإشارة هنا إلى ما يقوم به الفحل من شم النوق للتعرف على المتهيئة منها للتلقيح. وقد ورد في كتاب الإبل العربية أن الذكر "يتعرف الأنثى القابلة للتزاوج من خلال **حاسة الشم** على طول الرقبة، وليس بشم شفري الفرج". (ص 240) كما ورد في كتاب الإبل في الوطن العربي أن الفحل" يقوم بشم الجهاز التناسلي للإناث والجري خلفها للسيطرة عليها ومحاولة تلقيحها." ص167 . والمفردة فصيحة. قال في القاموس: كرف الحمار وغيره، يكرُف ويكرِف: شم بول الأتان. وكل ما شممته فقد كرفته.

فيصف في البيت الأول الفحل، بعد إذ تحول من حالة الهدوء والخمود "**الفدر**"، إلى حالة النشاط والحيوية والفوران : "**جدن عليه خيوبه**"، وهي التي يبدع في تصويرها بقوله: "**سَخَّن**" حيث يجسد بهذه اللفظة معنى الحرارة التي تحدث في جسم الفحل بسبب التفاعلات الناتجة عن الدافع الجنسي، وهي التي تستند إليها في الحقيقة تلك الصور التي يصور الشعراء فيها الفحل وهو "**يفور**" أو "**يطابخ**"، ثم "**يزبد**" فتتناثر الرغوة من فمه، وتن ـــزل "**الوروورة**": "**وتمت هدرته بقلالة**"، فيهدر منادياً النوق، وهو ما يصفه الهروج بأنه "**رطانة**"، وهي من أبدع التشبيهات التي وردت لهدير الفحل، فالهروج يجعلها "**رطانة**"، أي لغة خاصة لا تفهمها إلا النوق المقصودة بها. ثم ينتقل إلى تصوير حركة الفحل وهو يلوح بذيله أمام النوق، ويبدع مرة أخرى في إيراد صورة ينفرد بها -فيما أظن- وهي تشبيه حركة الفحل وهو يتنقل بين النوق ملوحاً بذيله، بحركة الدلال في السوق الذي يتنقل ملوحاً بالبضاعة التي يبيعها بين التجار والمشترين . ولكن الهروج يضيف إلى الصورة جزئية أخرى دقيقة ودالّة فيجعل ذلك الدلال واثقاً من رواج بضاعته التي يبيعها، ومتأكداً من الربح: "**بياع مكسبه واتي ربح دلاله**" . وهي إشارة لطيفة جداً وبارعة في الوقت ذاته لمعنى أن بضاعة الفحل "**الفحولة**"، التي يعرضها في ذلك السوق الذي "**رسم**"، أي بلغ أوج حيويته وقمة نشاطه، هي بضاعة مطلوبة من المشترين "**النوق**" ، بل إن هؤلاء يتنافسون عليها تنافساً. ثم يتوج الهروج هذا المشهد بتصوير هيئة النوق المتحلقة حول الفحل، ويتميز كذلك بإيراد صورة بديعة نادرة، فيقول "**ويبقى خلفها داير عليه حجوبة**" ، فيجعل النوق تتحلق حول الفحل

وكأنها تقيم عليه حجاباً يستره عن العيون، التي قد تكون تتلصص للتجسس على المشهد الذي يصوره في الشطرة التالية، وهو قيام الفحل "**بشم**" الناقة للتأكد من تهيؤها للضراب .

ثالثا -فترة الهمود :

حين ينتهي موسم التلقيح ، ويقوم الفحل بدوره ، تنشغل النوق "**المعشرة**" بأحمالها حتى ولادتها، ثم برعايتها وإرضاعها حتى تكبر، فيما يعود الجمل ليمارس دوره الآخر المعتاد في حمل الأثقال ومعاناة مشاق السفر والترحال مع أصحابه. وفي هذه الحالة يقال عن الفحل إنه "**فدر**" [1]، أي فترت قوته "**الجنسية**" وهدأ هيجانه وفورانه .

وقد اتخذ الشعراء تلك المفارقة بين صورتي الجمل في حالة الهيجان والثورة، وفي حالة الهدوء والفتور والفدر، رمزاً عاماً للتحول من القوة إلى الضعف، ومن فورة الشباب إلى هدوء الشيخوخة، كما في بيت جميل لعبد الله بوالقوايل ، يقول فيه :

كْبرنا وْما عاد فِينا مْروَّة والعَظمْ خَوَّى وفادْرِين فَدْرة جمَل فات نَوَّه [2]

حيث لم يجد لتشبيه تلك الحالة التي يعانيها من الخواء والخور والضعف، التي بلغت حد "**خواء**" العظم كما يقول، إلا حالة الجمل الفادر بعد أن ذهبت قوته، وراح أوان فورته وعنفوانه. والصورة غنية بالإيحاءات، التي تربط بين قوة الجمل المتصلة بمعاني الخصوبة والحيوية، وبين قوة الإنسان في

[1] في الفصحى : فحل فادر : أي فاتر عن الضراب .

[2] ن : 2/60

عنفوان شبابه ورجولته، وتربط من ثم في الاتجاه المقابل بين فتور قوة الجمل و"**قدرته**"، عند نهاية موسم التلاقح، وبين هرم الإنسان وشيخوخته التي يكون من أهم سماتها فتور الدوافع الجنسية، وضعف وانتهاء مظاهر الرجولة والخصوبة.

※

الفصل الرابع

الناقة

وكما يأخذ الجمل صفات ووظيفة **(الذكر)** فإن الناقة تأخذ بالطبع صفات ووظيفة **(الأنثى)**، ومن ثم يرتكز تميزها عن الجمل على الصفات والخصائص المتصلة بهذا الجانب، وفي مقدمتها صفتا : **الأنوثة والأمومة** ، حيث يبرز الشعراء صورة الناقة كأم وما يتصل بذلك من صفات الحنو على وليدها وحبه ورعايته والتعلق به، ويتخذون هذه الصورة منطلقاً لتجسيد علاقة الناقة بصاحبها، حيث تصبح له الأم الحنون التي ترويه من ثديها **"براً"** شافياً، و**"تمش"** دموعه، و**"تزازي"** به في **"أكتار الحطاوي"**، على حد تعبير عبد المطلب الجماعي[1].

﷼

أولا - أسماؤها :

وتعكس الأسماء الخاصة التي تتميز بها الناقة هذه السمات فهي إما ذات علاقة بجانب الأنوثة، مثل :

- **حايل** : وهي الناقة التي لا يتبعها ولد وليست عشراء .
- **مجسرة** : وهي الناقة التي تطلب الفحل في موسم التلاقح .
- **لقحة** : وهي الناقة التي يقل سن ولدها عن الحول، أو التي تكون في آخر مراحل الحمل.
- **خلفة / شايلة** : وهي الناقة التي بلغ ولدها الحول .

[1] انظر قصيدته (مراكب مو معدلها سطاوي) القسم الثاني ، نص : 67

- **متلى** : وهي الناقة العشراء التي تتأخر في الولادة عن بقية النوق.
- **صعود** : وهي الناقة التي تجاوز ولدها الحول و لم تعشر .

أو ذات علاقة بصفة الأمومة، مثل :

- **أم حوار**: وهي الناقة الأم.
- **أم شمال** : أي ذات "الشمال" وهو غطاء ضرع الناقة.
- **أم بهال** : أي ذات "البهال" وهو الخيط الذي يشد به الشمال من الخلف.
- **أم جنايب** : أي ذات"الجنايب" وهما خيطان يشد بهما الشمال على جانبي الناقة .
- **أم غرار**: و"الغرار" هو المتبقي من اللبن في ضرع الناقة بعد حلبها.
- **حنانة** : وهي صفة للناقة مشتقة من وصف صوتها وخاصة عند مناجاة ولدها .
- **خلوج** : وهي الناقة "الثكلى" التي فقدت ولدها .
- **سخية** : وهي صفة للناقة مشتقة من سخائها باللبن .

ثانيا - صفاتها :

كثير من الأوصاف التي توصف بها الناقة، ويوردها الشعراء بضمير المؤنث، لا تكون في الحقيقة خاصة بالناقة كأنثى، ولكن يقصد بها نوع الإبل عامة. غير أن بعض الصفات تتميز في هذا السياق تميزا واضحا ، من حيث أنها تحمل دلالات وإيحاءات أنثوية بارزة ، فلا تعود من ثم منطبقة إلا على الناقة .

ومن منظور عام نجد الشعراء يكثرون من إطلاق الأوصاف التي توحي بحسن الهيئة وجمال المنظر دون تحديد كثير، مثل ما يبرز في قصيدة بوشعراية التي يخاطب بها بئر "**بلغرب**" والتي مطلعها :

يا بلْغرَب ما م الفرُوق الزَّينَة اللّي فوق جالاتك تْوارد رَينا [1]

إذ ينطلق في هذا السياق موردا الصفات التالية :

ما م الفروق الزينة، الطالع، الطرمة، الخايب، الخيرة، السندة . وهي كلها صفات تحاول أن توحي بالإعجاب بحسن الصورة وجمالها. إلا أن من أكثر الصور دلالة في هذا الصدد تلك التي ترد في بيت بوشعراية من نفس القصيدة ، إذ يقول :

ما م الفروق الطّالع اللّي تجيك من صلْب الظّواهر ضالع[2]

عَلَيكْ حارْدة كيف الفتاه الهالع تْجي تشقّ في حــمْرة نبات خْشَينا

يضّاوَن حَجَلْها كي البَرْق الشّالع اللّي في تكَوبَر مقبْلات سْنِينَه

حيث تحفل الصورة كلها بإيحاءات الجمال الأنثوي من خلال لفظة "**ضالع**" التي تعكس هيئة المشية المهتزة المتمايلة ، ثم تبلغ قمتها في تشبيه الناقة القادمة في مشيتها المثيرة الجميلة بالفتاة الباهرة الجمال والصارخة الحسن ، التي تلمع الحجول البراقة في قدميها كلمع الخلاخيل الفضية في ساقي الفتاة .

أو تلك التي تبرز من الناقة منظر أثدائها الممتلئة باللبن ، في مثل قوله :

---

[1] ن : 1/13

[2] ن : 13/2–4

ما م الفروق الخايب اللّي تْجيك تدّافَر بْزَوز جنايب [1]

فتعمل صفة "**الخايب**" التي تعني "**الفائقة الجمال**"، إلى جانب صورة "**تجيك تدافر**"، أي تتدافع وتهتز، وقد برزت أثداؤها الممتلئة بالحليب والمغطاة بالشمال المربوط بالجنايب إلى جانبيها، في تجسيد صورة المرأة الزاخرة بالأنوثة .

ومن هذا المنظور نفسه اتجه الشعراء لرؤية الناقة في صورة "**الأم**"، فخاطبها عدد منهم بهذه الصفة، كما مر بنا قول سعد عبد الرسول في أبياته التي مطلعها :

بكَرْتِي يــ"ام" من ضَيّ الصّباحي وطْناً شَيَنْ ما لكْ فِيهْ رِيق [2]

ونحا نحوه فيها ابنه حويل حيث قال :

مرابيعْها اللّي قديمات م الكبر نِينْ تَمَّيت شايب [3]
اليوم شعثْ يا يام باقْيات حَرِيقْ نار ، وتْراب ثايب

غير أن أحدا لم يبدع في هذا الصدد كإبداع عبد المطلب الجماعي في تلك الصورة الرائعة التي جسد بها "**أمومة**" الناقة بالنسبة لصاحبها ، التي ترضعه من ثديها "**برا**"، وتظل تجوب به الصحاري، وهي تهزه في كترها ، وتحنو وتربت عليه، كما تفعل الأم بوليدها الصغير الذي يتهيأ للنوم ، وذلك في أبياته الجميلة التي يقول فيها :

[1] ن : 15/13
[2] ن : 1/35
[3] ن : 22/1-2

يا مَكسوب مَن لا لَه تقاوي	يا جَدّة قزازين الضّنَا [1]
تْزازي بيهْ فَ اكْتار الخَطاوي	وتْمِشّي دَمعْتَه وَقْتاً بكَى
تْحطّي تَمر من رُوس الذّراوي	وتْصبّي برّ مِن ثَديك شفاَ

ثالثا - الأنوثة (العلاقة بالفحل):

1- التهيؤ للإخصاب :

وأول ما يلفت النظر في هذا السياق تصوير فعل الطبيعة والغريزة في تهيئة الناقة لموسم الخصب . فحين يحين الموسم ويكتمل تهيؤ الناقة واستعدادها للتلقيح ، فإنها لا تقف موقفا سلبيا في انتظار مبادرة الفحل نحوها ، ولكنها هي أيضا تبادر من طرفها بالفعل ، فتقدم بنفسها على الفحل وتغريه بإتيانها. وتلك هي الحالة التي تسمى فيها الناقة **"مجسرة"** [2]. ولعل أهم من أتى على ذكر هذه الجزئية بصورة مباشرة وقوية الدلالة إبراهيم بوجلاوي وذلك في قوله :

---

[1] ن : 67/17-18 و 20

[2] تقترب هذه الصفة من المفردة الفصيحة "جسرة"، وإن كانت في العامية تستخدم بمعنى مختلف. ففي الفصحى الجسرة هي الناقة الضخمة أو الجريئة على الأسفار واقتحام الصحراء . وهي كثيرة الورود في الشعر العربي القديم . من ذلك قول امرئ القيس :

فدَعْ ذا وسَلِّ الهَمَّ عنك بجَسرَةٍ ذَمول إذا صام النّهارُ وهَجَّرا

الديوان ، ص47 . أو قول الأعشى في المعلقة :

جاوزتُها بطَليح جَسرَةٍ سُرُح في مِرفَقَيها إذا استَعرَضتَها فَتَلُ

الديوان ، ص59

تقاوَى جْسارك عَ الفحَل حَشّادة   وَينْ ما هَجَم تبقَي كما اللّي خاله[1]
الحِـــيّـــل مجاسِيرك يْجَن هَدّادة   وتْحِير الْمْشَبّه دُوبْها تَرعَى له

حيث يظهر جليا قصد الشاعر لنسبة الفعل، وهو هنا "**التجاسر**" والإقدام على الفحل، للنوق نفسها، حيث نراها تحتشد حول الفحل وتهجم عليه "**حَشَّادة ، هَدَّادة**" . ونجد إشارة جميلة أيضا لهذه الفكرة لدى لبعج بوعدوان في بيته الذي يقول :

عليه الـــمْــرَح ضَفّات في صْرفانه   تْجيه تدّعك حَـتّى العْشار تْريده[2]

حيث يبدع في تجسيد الصورة من خلال لفظة "**تدّعك**" ، أي تتزاحم حول الفحل وتتسابق في الوصول إليه والاتصال به ، وكذلك من خلال نسبته المشاركة في هذا الفعل حتى للنوق "**المعشرة**" والتي عادة ما تبتعد عن الفحل ولا تعود تطلبه .

2 - الاستجابة للفحل :

أما ثاني مظاهر هذا الجانب فهو استجابة النوق الفورية وخضوعها التام للفحل حالما يصدر إليها الأمر بالتجمع . وأول ما يتبدى هذا المظهر في استجابة النوق البعيدة ، مهما كان ذلك البعد ، للنداء والتعجيل بالحضور . ويجسد الشعراء ذلك عبر تصوير الأثر الذي يحدثه هدير الجمل وصفارات أنيابه في النوق حالما تسمعه ، فتبادر إلى التجمع والحضور ، كما في قول رميلة :

---

[1] ن : 1/89-90

[2] ن : 3/70

وفحَلْها ان زَفّ البنادير   وْتَمَّت جلايب جلايب [1]

تصريدة اَنيابه صفافير   تْجيبْ قَرن منها ذهايب

حيث يعبر بقوله "**جلايب ، جلايب**" عن تجمع النوق حال سماعها للنداء مجموعات مجموعات ، كما تتجمع طلائع أو سرايا الجنود ، ويشير بقوله "**تجيب قرن منها ذهايب**" إلى شمول النداء والاستجابة حتى النوق البعيدة المتفرقة في الأطراف . ولعل من ألطف ما يرد في هذا السياق محاولة الشعراء تجسيد ذلك الأثر الذي يكون لنداء الفحل بتصوير ما يحدث في صفوف النوق من رد فعل يشبه الارتباك والحيرة والتخبط ، ويشبه، إذا شئنا الذهاب مع الشعراء في سياق خيالهم، ما يحدث للجندي الذي يسمع صافرة أو نداء التجمع ، فيضطرب ويرتبك، وهو يبحث عن ملابسه وحاجياته ، ويحاول أن يعجل باستعداده للتجمع أمام القائد في فترة وجيزة . وفي هذا يقول بوجلاوي مثلا:

يْحُوسْ رايْها وَقتاً يْزُوم جـــمَلْها [2] **اللّي طَرّفَت م الذّود تَشغَل باله** [3]

---

[1] ن : 22،27/23

[2] إشارة الشاعر هنا إلى الجمل بضمير المفرد (جملها) وإلى النوق بضمير الجمع (يحوس رايها) يستند إلى الحقيقة العلمية التي تقول إن قطعان الإبل تشكل "تجمعات صغيرة ، حيث يحكم كل قطيع ذكر واحد ، يطلق عليه (الفحل) . وتحترم حيوانات القطيع تصرفاته طوعا أو كرها . ولا يجوز وجود أكثر من ذكر في القطيع الواحد .(الإبل في الوطن العربي : ص 346)

[3] ن : 4/2 . ورد في كتاب الإبل في الوطن العربي حول هذه الفكرة ما يلي: "يتولى فحل القطيع رعاية القطيع بأكمله، ولا يسمح لأي من الحيوانات بالخروج منه ، كما لا يسمح لحيوانات أخرى من خارج القطيع بالدخول فيه .   =

حيث يبدع أيما إبداع عبر قوله **"يحوس رايها"** في تصوير حالة الحيرة والارتباك التي تصيب النوق حال سماعها لصوت **"زومان"** جملها، الذي يكون بدوره مهتما بــ**"نوقه"**، و**"مشغول البال"** بتلك التي ابتعدت منها، حريصا على قدومها. وفي بيت آخر يأتي بوجلاوي أيضا بصورة جميلة في هذا السياق نفسه، حيث يجسد الحالة القصوى من الارتباك التي تحدث فجأة لدى النوق، حين يفاجؤها صوت هدير الفحل وصفير أنيابه، وهي متفرقة ترعى الكلأ في مراعيها مرتاحة البال، فتحدث في صفوفها حالة من الارتباك والتخبط، وكأنها تعرضت لعاصفة أو إعصار شديد :

ووين ما هجَم سن الفروق الشَّومة وْهِي رْياض فيها رَكّبَن جعلاله [1]

أما خالد رميلة فيورد في أحد أبياته صورة فيها وصف لهذه الحالة غني بالتفصيلات ، حيث يقول:

وْهَدَّر فحَلْها وْزام مِيزاره ضرَبْ وْراجَع أوَّلْها نِينْ هَدَّى رعِينْها [2]

حيث يورد ثلاثا من حركات الفحل : هي الهدير ، والزومان ، والتلويح بالذيل ، ويورد مقابلها حركتين من طرف النوق ، حيث يشير إلى مبادرتها بالرجوع الأولى فالأولى ، وتتابع ذلك حتى اكتمال تجمعها واصطفافها، وانتهاء حالة الارتباك الأولى التي أصابتها ، وبلوغها مرحلة "الهدوء" والركون التام .

=ويتصرف دائما وفي كل وقت وكأنه الوصي الوحيد عن هذه الحيوانات ، يدافع عنها ، كما يتولى جمعها وإعادة كل من تحاول الخروج منه ولو بالقوة ". (ص 346)

[1] ن : 43/1

[2] ن : 6/26

ويجمع الشعراء على وصف الحركة التي تقوم بها النوق ملوحة بذيولها عند قدومها مستجيبة لنداء الفحل . ويكادون يجمعون على تشبيه تلك الحركة بحركة تلويح النساء بأيديهن أثناء العويل وندب الموتى ، وهي المسماة "**المشالاة**" . يقول خالد رميلة :

تْجِيهْ كيف عَرض الطّوابير   تشّالَى مْشالاة غايب[1]

غير أننا نتردد قليلا في الاستجابة لهذا الجمع بين صورتي "**الطوابير**" و"**المشالاة**" ، ذلك أن كلا منهما تنتمي إلى سياق موضوعي مختلف تماما، ومن ثم فإن إيحاءاتهما الشعورية والخيالية أيضا تختلف اختلافا بينا . ففيما توحي صورة "**الطوابير**" بمعاني وظلال الطاعة والاستجابة والانتظام والركون ، وتنجح في تجسيدها على نحو فائق ، فإن صورة "**المشالاة**" ، وهي على أية حال الصورة الأكثر شيوعا لدى معظم الشعراء ، تنقلنا إلى عالم آخر هو عالم النساء الحزينات النادبات ، ولا نجد لها صلة بالموضوع والسياق سوى تلك الصلة الشكلية المتمثلة في تشابه هيئة التلويح بالذيل .

وبالمقارنة بهذه الصورة فإن رميلة نفسه يكاد يستدرك هذا الضعف فيعوضه في بيت آخر حيث يقول:

يشّالَن فْرَقْها، غَير هاذَينْ بالطّرَب   مْشالاة مَـيّت في معازي حَزينْها[2]

فينجح عبر الاستثناء الذي أورده "**غير هاذين بالطرب**" في إعطاء الصورة الشكلية الظاهرة ، وهي صورة التلويح بالذيل التي تشبه في ظاهرها

---

[1] ن : 23/23

[2] ن : 7/26

حركة التلويح بالأيدي النادبة **"مشالاة ميت في معازي حزينها"** ، معنى وبعداً آخر تماماً، فيقول إن هذا التلويح هنا، أي في حالة النوق المستجيبة لنداء الفحل، هو علامة للفرح والسرور والغبطة باللقاء المفعم بمعاني وآفاق الخصب والميلاد، وليس دلالة الحزن والفقدان، الناتجة عن الموت والثكل .

أما بوشعراية فيورد في هذا السياق صورة فائقة الجمال وغنية بالإيحاء ، حين يقول :

سبِيبْ ذَيلْها تنْسف يْمِيحْ قضايب   قدّام الفحَل لا زامْ بتْشعْنيَنه [1]

حيث ينجح في تكوين صورة متناسقة متماسكة البناء ، عبر استعارة لفظ **"السبيب"**، وهو في الأصل شعر ناصية الفرس ، لوصف شعر ذيل الناقة، ولنذكر أن هذا السبيب عادة ما يوصف بالغزارة والنعومة، ثم يستخدم لوصف حركته لفظ **"تنسف"**، وهي مفردة شاع استخدامها في الشعر الغزلي لوصف الحركة التي تقوم بها المرأة لإزاحة خصلات شعرها الغزير المتهدل إلى الخلف وإلى الجانبين، فينسدل **"يميح"** على عاتقيها كتلاً كتلاً **"قضايب"**. وهكذا ينجح بوشعراية بإبداع في إضفاء مختلف إيحاءات الأنوثة المتفجرة على الناقة التي تقف أمام رجلها **"قدام الفحل"** ، وهو **"يتفجر"** بدوره ذكورة **"لا زام بتشعنينه"**[2].

---

[1] ن : 17/13

[2] هذه المفردات: تنسف، يميح، قضايب، شائعة الاستخدام في مجال الشعر الغزلي لوصف شعر المرأة وغزارته ونعومته، وانسداله وتموجه على كتفيها وحول وجهها، وحركة المرأة في "نسفه" إلى الخلف أو إلى الجانبين . من ذلك قول حسن لقطع في وصف (سعدى) : =

3) تحلقها حول الفحل :

ويكون ثالث هذه المظاهر هو مظهر النوق وهي متحلقة حول الفحل . وقد اتفق الشعراء على الاستناد إلى معطيات ثلاثة سياقات موضوعية لاستثمارها في هذا المجال . **الأول** هو صورة الجنود المصطفين أمام القائد: "**تجيه كيف عرض الطوابير**"[1]، و**الثاني** هو صورة النساء المتحلقات حول الطبل "**الطار**" المستخدم لندب الموتى . كما في قول رميلة :

تْحليق الفْرَق والمجاسير   عَلَيهْ كيف طار النّدايب [2]

و**الثالث** هو تجمع المادحين الراقصين في حلقة الذكر، وما يتصل بذلك من أصوات ضرب الدفوف وحركات الهائمين الملوحين بخصلات شعورهم الطويلة . كما في قول الحبوني :

فحَلْها يْشابه للقْلاع اللاّفي   عَلَيهْ شَولْها حَضْرَة عَلي بَندارة [3]

وقد تطرقنا للحديث عن هذه الصور في أثناء حديثنا عن الفحل وعلاقاته بالنوق خلال موسم الهياج والتزاوج .

٭

=واشْواط هذبْ داير عَ العيون طفافة   وْرِيقة مْـــنَسَّـــع لاورا تنسقّا

وقول آخر :

يا امّ غَثيث يْمِيح يْمِيح   جدايل تغْزل فيه الرّيح

وقول الآخر: **طْوال ماح سالفًا عَلي الجَدّالة**

[1] ن : 23/23

[2] ن : 24/23

[3] ن : 19/4

رابعا - الأمومة (العلاقة بالولد) :

1- الحمل به :

حالما يتم التلقيح ، وتتأكد الناقة أن الحمل قد تم ، فإنها تنهي علاقتها بالفحل ، وتلتفت وتكرس نفسها بالكامل للجنين الذي تحمله. ومن الطريف ما ورد في بيت سبق أن ذكرناه لبوجلاوي يشير فيه إلى حالة الناقة الشاكة في حدوث الحمل، أي **"الـمْشَـبّه"**، وكيف أنها تظل بالقرب من الفحل، تنظر إليه مترددة : أتدنو منه وتطلبه أم تنأى وتبعد: **"وتْحير الْمشَبّه دونْها تَرعَى لَه"**[1]. إذن ففيصل العلاقة بالفحل هو حدوث الحمل، وحين يتم هذا فإن الناقة تحسم العلاقة وتلتفت إلى جنينها .

2- ولادته :

ويسجل لنا الشعراء مختلف المراحل التي تمر بها الناقة الأم . وقد تفرد بوجلاوي ، من بين الشعراء الذين اعتمدنا نصوصهم ، في تصوير لحظة الميلاد ، فيبدع في تجسيد المدى الرائع الذي تبلغه غريزة الأمومة لدى الناقة ، التي تعينها على تجاوز عملية الولادة بكل صعوبتها ومخاطرها ، حيث تنزل على وليدها عقب خروجه إلى الدنيا ، فلا تصيبه بأذى :

والطّرفَة تْحُوحِيزك بعَدْ مِيلادَه   عَلي وْلدك تاطَي بالسّلا زَلوالة [2]

---

[1] ن : 90/1

[2] ن : 91/1-92 . يؤكد هذا المعنى ما يشير إليه المثل الشعبي السائر الذي يقول : "الحوار ما تضره عفسة امه".

نازْلة عَلَيهْ حنانْتك فَدفادة	**لا ينْكسر لا تْصِيرْ لَه نخْطالة**

3 - خطابه ومناجاته :

بعد الميلاد تبدأ تلك العلاقة الخاصة المتميزة بين الأم وولدها **"حوارها"**. وهي علاقة غنية متنوعة الأبعاد. من أبرزها بعد اللغة والتخاطب. وهو بعد مثير، يبدع الشعراء في تصويره إبداعات شتى، من أجملها ما ورد لدى خالد رميلة حيث يقول واصفا الناقة :

جَشّا ، حَنينْها في التّقاذير	**عَلي حْوارْها بالرّجايب** [1]
نُواقيس ضَرْب النّقاقير	**اَجْراس فِيشْطَة** [2] **يَومْ نايب**

فينقل إلينا بالوصف **"جَشّا"** الإيحاء بوجود نغمة خاصة مؤثرة في صوت الناقة، مشوبة بمسحة من الحزن والعاطفة الجياشة. ثم يبدع في وصف حنين الناقة بأنه **"تقاذير"**، فينقله مباشرة إلى عالم الغناء وسماوات الفن والخيال، فالقَذّار في العامية هو الشاعر، والقذّارة والتقاذير هي الأشعار والأغاني، إذن فحنين الناقة هو غناء ساحر جميل. ولا يكتفي رميلة بذلك، بل يجعل ذلك الغناء **"رجايب"**، وهو ما يسمى أيضا **"الترجيب"** ، أي غناء ترقيص الأمهات لأولادهن حين التهيؤ للنوم، ولا يخفى ما تحفل به هذه الكلمة من إيحاءات الحنان والعطف والرقة والسحر. غير أنه ينقل المعنى نقلة أخرى في البيت التالي حين يجعل ذلك الحنين، قوياً صاخباً متردداً، حافلاً بإيحاءات النشاط والبهجة والفرح. وينجح رميلة على نحو فائق في تجسيد كل هذه

---

[1] ن : 23/8-9

[2] فيشطة : هي المفردة الإيطالية "Fiesta" بمعنى "عيد".

الإيحاءات من خلال المفردات التي أغنى بها البيت، مثل: نواقيس، ضرب، نقاقير، أجراس ، فيشطة، يوم نايب . حيث يجمع عبر مفردات : النواقيس والأجراس، والضرب أدوات مختلفة من أدوات الموسيقى والألحان، ثم ينقل بلفظتي: فيشطة ويوم نايب، الإيحاء بالفرح والغبطة عبر معاني العيد **"فيشطة"** والمناسبة الاحتفالية **"يوم نايب"**. ويبدع رميلة أيضا في بيتين آخرين تصوير هذا الجانب ، حين يقول:

الوحْدَة بعَدْ يطْلب ولَدْها وْتطلْبَه وْتَبقَى تْـــنَـــوّعْ لَه بْعالي جقِيرْها [1]

وْتَبقَى تْهاجي كيف هاجايْة الرّحَا تْوَدّر سْياق النَّومْ ساعة قذِيرْها

وإذا مررنا بسرعة على المعاني الواردة بالبيت الثاني ، والتي يشبه فيها رميلة حنين الناقة بالغناء من خلال كلمة **"قذيرها"** وقوله **"تبقى تهاجي كيف هاجاية الرحا"** ، فإننا قد نتوقف عند البيت الأول إذ يجسد رميلة معنى التجاذب العاطفي بين الأم ووليدها بجعله المناداة تتم بين الطرفين ، فكما تنادي الأم وليدها ، يجيب الوليد الأم : **"الوحدة بعد يطلب ولدها وتطلبه"** . ثم يبلغ قمة فنية رائعة بقوله **"تبقى تنو ع له "**، حيث يوحي عبر لفظ **"التنويع"** بأن نداء الناقة ليس واحدا ، ولكنه عالم كامل يحتوي أنواعا من الأصوات والمستويات . فإذا جمعنا هذا المعنى إلى معنى الغناء والاحتفالية التي وردت في أبياته الأخرى ، فإننا نكاد نجزم أن رميلة يحاول أن يقول إن ما يصدر عن الناقة في مناجاة ولدها والغناء له يشبه ما يصدر عن الفرقة الموسيقية، بتنوع آلاتها وعازفيها ، وتنوع ما يصدر عنها من نغمات

[1] ن : 25/7-8

وأصوات ، تختلف بين الفَرِحِ والحزين ، وبين الخافت والصاخب ، كما تختلف نغمات غناء المرأة حين **"ترجّب"** على ولدها لتنيمه ، فتميل إلى الحنو والخفوت الهادئ الرقيق ، وغناء المرأة وهي **"تهاجي"** على الرحا ، فتميل أكثر إلى الحزن والأسى والشجن . وقد حاول رميلة تجسيد هذه الصفة الأخيرة عبر الشطرة التي تقول : **"تودر سياق النوم ساعة قذيرها"** ، إذ يبلغ تأثير تلك النغمة الحزينة الصادرة عن الناقة ، والتي تشبه غناء **"هاجاية الرحا"** ، أنها تسلب النوم من أجفان سامعيها ، وتأخذهم معها قسرا إلى ما تعيشه هي من حزن أو شوق لولدها الذي تناجيه وتناديه .

ويورد بوشعراية في تصوير نغمة الحزن الشجي التي تلمس في **"حنين"** الناقة وندائها ولدها صورة، وإن لم تكن قوية التأثير والإيحاء ، إلا أنها طريفة، حيث يقول :

وان نادَت ولَدْها عندها تجْقِيرَة ثْقُول عَ الهوادج ناصْبة ماكِينَة [1]

فيشبه خطاب الناقة ولدها ، وبخاصة حين تكون وإياه متحلقة حول حياض الشرب **"الهوادج"** ، بالصوت الصادر عن **"الماكينة"** ، وهي في العامية الآلة التي يديرها محرك .

4- رعايته وتغذيته :

أما ثاني أبعاد هذه العلاقة فهو بعد رعاية الناقة لوليدها والتي تتمحور أساسا في تغذيته على حليبها حتى يكبر. ولابد أن نتذكر في هذا السياق أن

---

[1] ن : 20/13

الناقة، مثلها مثل أي أم في الطبيعة، لا تدر اللبن إلا حين يكون لها ولد يرضعها، إلا أن الناقة الكريمة المعطاء "**السَّخِيَّة**" عادة ما تدر من اللبن ما يزيد عن حاجة ولدها، فتفيض به على أصحابها وعلى ضيوفهم أيضا .

ويكاد يجمع الشعراء على تجسيد هذا الجانب من خلال تصوير حالة "**الحوار**" وقد ارتوى من حليب أمه حتى "**ثمل**" و"**داخ**". يقول خالد رميلة:

وْدَرَّتْ عليه بْغزر رَوَّى مَن حلَبْ   وْفَضَّل ولدْها وْداخ دَوخة غَدينْها [1]

فيسجل أولا من خلال قوله "**درت عليه**" أن الناقة درت الحليب لأجل ولدها، ولكنها درت حليبا كثيرا "**بغزر**"، ارتوى منه الحالبون، وبقي منه في الضرع نصيب، بعد أن ارتوى منه "**الولد**"، حتى "**داخ**"، كما يدوخ "**الغدين**" أي الجدي أو الخروف الرضيع. أما الدهماني فيورد صورة جميلة إذ يشبه الحوار الذي ارتوى من حليب أمه، حتى صار يتطوح وكأنه يعيى بالوقوف والاتزان على أرجله، بالسكران الذي لعبت برأسه الخمر، فأفقدته القدرة على التوازن والثبات ، يقول :

تلقَى حْوارْها فِيهْ مَطرُوحْ

ولعل من طرف ما ورد في ه السياق تلك الصورة التي جاءت عند بوجلاوي ، إذ يقول :

---

[1] ن : 4/26

وانتي حَنُونَة وْم العَفا منْكادة　　　　انْ جاك من بعِيد تْفَحْجي نَزّالة [1]

حيث يصور الناقة الأم وهي تستجيب بغريزتها لمقدم وليدها من أجل الرضاعة ، فما تكاد تشعر به قادما نحوها حتى تستعد لاستقباله ، وتفسح ما بين رجليها ، ثم تنزل بمؤخرتها ، متيحة له بلوغ ثديها دون عناء . ويبدو لي أن صورة الناقة وهي تفسح ما بين رجليها وتحني قامتها هي ذاتها صورة الأم التي تحتضن طفلها بين ذراعيها، وتضمه إلى صدرها ليرضع .

من ناحية أخرى يتفق الشعراء على اتخاذ مقدار حظوة الحوار بحليب أمه عموما رمزا يستندون إليه ويستثمرونه في تجسيد عدد من المعاني والمضامين . منها معنى القوة البدنية التي يمتلكها الحوار المتغذي بالكامل على حليب أمه . إذ يقول الشعراء إن مثل هذا الحوار يكتسب صحة وقوة لا تدانيها صحة وقوة غيره من الحيران التي حرمت لسبب أو لآخر من ذلك الحليب . ويصور حسن لقطع هذا المعنى تصويرا جميلا ، وإن كان يتمادى فيه حتى تخرجه المبالغة عن الحد المقبول . وذلك حيث يقول :

وْهُو حْوار متْمَلّك بلا يا بالي　　　　مْكَمّل حَليب امَّه سْلم ذرْعانه [2]

عَلي طُول طُولَك ما يْسالَك والي　　　　تَقْدَر تْجِي من تحتْ من بِيطانَه

فينجح في تجسيد الصورة من خلال الصلة التي يعقدها بين قوة الحوار، الذي يصفه بأنه "**متملك**"، أي امتلك غاية قوته وعنفوانه، فصح بنيانه، وسلمت قوائمه "**سلم ذرعانه**"، وبين تمتع هذا الحوار برضاعة حليب أمه

---

[1] ن : 95/1

[2] ن : 17/5-6

دون حدود "**مكمل حليب امه**". وكان يمكن أن يكتفي لقطع بهذا الحد في تجسيد المعنى تجسيداً قوياً بليغاً، إلا أن سحر السياق الفني قد دفعه لاستتراف المعنى حتى النهاية، فزعم أن هذا الحوار قد نما وعلا بنيانه وارتفع حتى أن الرجل يستطيع أن يمر من تحت إبطيه وهو منتصب القامة ودون أن يحتاج للانحناء. وهي جزئية لا تضيف شيئاً إلى المعنى، إن لم تكن تسهم في التضعيف من الأثر الجميل الذي خلفته في النفس الصورة الواردة في البيت السابق .

ويرد لدى عبد السلام الحر في هذا السياق معنى جميل آخر ، وهو معنى انفراد الحوار بأمه وعدم مزاحمة الحلابين له وقت الرضاعة، فيقول واصفاً الجمل القوي الذي يتحدث عنه:

لا داعكَه حَلاّب في ضْحَوِيَّة وْلا عمرْها شظَّت عَلَيه غْرارة [1]

فيتخذ من فكرة عدم مزاحمة الحالب له منطلقا لتجسيد معنى أخذ الحوار حريته وحاجته الكاملة من حليب أمه، الذي يُتَّخَذ بدوره في قصيدة الحر رافداً لتجسيد فكرة أن ذلك الجمل قد عاش حياته حراً طليقاً، تغذى على حليب أمه، و لم يُمتَهَن لأغراض حمل الأثقال والبضائع .

ويبلغ هذا المعنى مداه الأبعد حين يزعم الشاعر أن الناقة ظلت ، من أجل التفرغ التام لرعاية ولدها وتغذيته، تتجنب الاتصال بالفحل سنة بعد أخرى، فلا تنجب ولداً جديداً يزاحمه أو يأخذ مكانه، وهي الحالة التي تسمى فيها الناقة "**صعود**"، بمعنى أنها "صعدت"إلى العام التالي و لم تعشر. وقد صور خالد رميلة ذلك بقوله :

[1] ن : 6/54

امَّه ثلاث سْنِينْ به تْتخَفَّى وْهِي كلّ عام تْزيد ف التّصْعِيدَة [1]

فيجعل الناقة/الأم تمدد فترة ابتعادها عن الفحل وتجنب الاتصال به ثلاث سنوات، وهو الأمر الذي يعتبر خارقا للطبيعة. غير أن خالد رميلة يبدع من خلال قوله **"تتخفى"**، وهي إحدى الروايات التي تروى بها هذه الشطرة من قصيدته[2]، في إضافة بعد جديد للمعنى، إذ يصور الناقة وكأنها تبذل جهداً، وتعاني مشقة، وهي تجتهد في الاحتيال للاختفاء بوليدها الذي ترعاه عن عيون الفحل الذي يطلبها ويناديها في موسم الخصب والتوالد .

5- الحزن عليه :

أما البعد الثالث من أبعاد هذه العلاقة فيتمثل في بعد الفقدان والثكل . فحين تفقد الناقة وليدها تحزن عليه حزنا بينا عميقا ، وتظل تئن وتتوجع، أنينا يقول الذين سمعوه في الواقع، إنه بالغ التأثير في نفوس السامعين، شديد التهييج لمشاعر الحزن والشجن . وقد ذهب عبد المطلب الجماعي إلى حد اتخاذه رمزا مجردا للحزن ، فاستند إليه لتصوير حزن المرأة الثكلى التي ذهب رجلها وفارسها الحبيب محاربا في سبيل الإبل ، فقاتل في سبيلها حتى "استشهد" ، وعاد القوم بفرسه والسرج خال من الفارس الذي غيبه الثرى، فحزنت عليه حزنا شديدا ، لم يجد الجماعي ما يشبهه به إلا حزن الناقة الثكلى ، فقال :

---

1 ن : 5/28

2 في رواية أخرى ترد هذه الشطرة كما يلي: **"امه ثلاث سنين به تتعفى"**، بمعنى أنها تذهب لترعى "العفا" أي الكلأ البكر الذي لم يقربه أحد من قبل .

وْباتَت حَزينَة لاوْية الضّماير خَلُوجْ سامْرة ما بَى النّوم يْجِيها [1]

6- الناقة رمز العطاء :

بسخائها بالحليب تصبح الناقة الرمز المطلق للعطاء غير المنقطع وغير المحدود. وقد مر بنا كيف وصف الشعراء عطاء الإبل عامة ، فوصفوها بأنها أفضل من أي كتر، وأنها تشبه المزن المترلة للغيث ..إلى آخر ذلك . ولكننا هنا ، ونحن بصدد الحديث عن الناقة / الأم التي ترعى ولدها وتغذيه بحليبها، نريد أن نركز حديثنا على هذا الجانب بالذات. فقد تفنن الشعراء في وصف سخاء الناقة بلبنها، الذي يفيض عن حاجة وليدها فيعم أصحابها وجيرانهم وضيوفهم، وتفننوا في وصف ضروعها الممتلئة بالحليب ، ووصف الحليب المتدفق منها .

أ - صورة الضروع :

وتبدأ الصورة بإيراد هيئة الضروع الممتلئة . فتوصف عادة بالضخامة والنعومة . ومن ذلك أن من بين أسماء الناقة ، تسميتها بـــ **"هش المواخير"**، كما قال رميلة: **"تلْقَى فيه هشّ الْمْواخير"** [2]، أو كما قال بوجلاوي: **"ثديانك غْلاظ وْهشّ فِيد سْواره"** [3]. وتستدعي هذه الجزئية المبالغة في وصف كبر الغطاء الذي يلزم لتغطية الضروع، وهو المسمى **"الشمال"** ،

---

[1] ن : 66/66

[2] ن : 7/23

[3] ن : 54/1

فيصلون في ذلك إلى القول بأنه لايكفي لتغطية تلك الضروع الضخمة الممتلئة إلا "الشمال" ذو التسع عشرة عينا . كما يقول بوجلاوي:

بُو تسعْطاشر عَيَنْ ، بُو شنوارة مْنَين ما سْحب شَور الحْزام بْهالَه [1]

أو كما يقول بوشعراية:

ما م الفروق الخِيرَة اللّي تْجِيك تدّافَر بعَد تثْويرة [2]

بُو تسعْطاش شْمالْها تحْكِيرَه وانْ طال النّهار تْضايْقَه م الحينة

وكما يشير بوشعراية في هذه الشطرة الأخيرة ، فإن أضرع الناقة ، إن لم يرضعها ولدها، ويبادر أصحابها بحلبها ، فإنها تمتلئ حتى يضيق **"الشمال"** عن احتوائها ، كما يشير إلى ذلك أيضا بوجلاوي في قوله : **"في حجر حَرشاها يْضِيق شْماله"**[3]. إلا أن من أطرف الصور الواردة في هذا السياق ، تشبيه بن رويلة المعداني لهيئة الأضرع الممتلئة والتي مالت حلماتها إلى الخارج في اتجاهين متعاكسين بعيني الأحول اللتين تتجه كل منهما في اتجاه معاكس للأخرى، فيقول : **"وثدْيانْها عَدَّن ملايا حُولْ"**[4].

ب - الحليب المتدفق :

يبدع الشعراء في وصف الحليب حين يتدفق من الضرع إبداعات جميلة شتى . منها وصف الثدي الذي يمتلئ بالحليب حتى يضيق على احتماله

[1] ن : 53/1

[2] ن : 19/13

[3] ن : 26/1

[4] ن : 6/10

فيظل يصب منه حتى قبل أن يمس، كما يقول سعيد شلبي في وصف النوق في تلك الحالة : " **من غزْر المواتع ثَديها بَدّادي**" [1]. أو كما يقول موسى حمودة واصفا الثدي السخي بأنه يسبق بدَرِّه يد الحالب : "**سخِي ثَديْها يسْبق عَلَيك دْراره**"[2]. أو زعم حويل عبد الرسول بأن الحليب يغمر الأرض تحت الناقة وكأنه آثار السيل :

بْعَيني وْهِي تقحَز مْعَ النّثْواري   غرار ثديْها جَرّ الوطَا سَيَّلْها [3]

إلا أن خالد رميلة يطور هذه الصورة فيصف الحليب المتدفق بقوة من الثدي بأنه "**تيار**"، ويصف الثدي الذي يكاد ينهمر بالحليب حتى قبل أن يمس بأنه "**عايب**" أي مثقوب ، فيقول:

تلقَى فيه هشّ الـــمْـــواخير   تَـــيّـــار ثَديْها تْـــقُـــول عايب[4]

أما بوجلاوي فيشبه اندفاع الحليب من حلمات الناقة الأربع بالمطر الغزير المنهمر بقوة وكأنه السيل المندفع ، فيقول :

وْعندك تْحُوحِيزَة مْعَ ارْتعادة   ويْدِيرَن زُواعب لَرْبعَة بْسهالة [5]

غير أن بوشعراية يوفق أيما توفيق في تجسيد صفتين في هيئة الحليب المتدفق بقوة من الثدي، إحداهما قوة التدفق التي يشبهها بقوة نزول شلال

[1] ن : 6/37

[2] ن : 4/79

[3] ن : 6/21

[4] ن : 7/23

[5] ن : 93/1

الماء من أعلى الجبل ، والثانية التدفق في حركة لولبية دائرية كهيئة حركة الدوران الهائلة التي تحدث في قلب الإعصار الذي يثير تيارات مياه البحر ، وهي التي يطلق عليها في العامية "**برِّيمة**" ، ويسميها الشاعر"**بَرّام**" ، فيقول :

ما من فروق قنَوها   اللّي عمرْها يكْمل وْما باعَوها [1]

تمَلَى الزّوِيلي وَينْ ما بْهلَوها   شَلاّل شَخبْها[2] بَـــرّام تطْلق عَينَه

ولعل لفظة "**شلال**" تنتمي إلى السياق نفسه الذي اشتق منه بوالقوايل وصفه لتدفق الحليب بأنه "**يشل شليل**" في قوله :

اَذان الصبْح السَّعْي انْحَلّ   وْتَمّا طارب عَ التّبهيل [3]

وْعاد الرّعْيان تْــبَـــهَـــل   وْعاد الشّخْب يْشلّ شليل

ج - عموم الفضل :

وبالطبع يتجسد فضل الناقة وسخاؤها بغزارة ما تدره من لبن يكفي وليدها وأصحابها ويفيض حتى يعم على ضيوفهم ومن يعبر بسبيلهم . يقول شلبي :

---

[1] ن : 13/24-25

[2] الشخب مفردة فصيحة بالمعنى نفسه الذي لها في العامية . ورد في بيت للأعشى :

وهل يَشُدَّنَّ مِنْ لَقُوحٍ   بالشَّخْبِ مِنْ ثَرَّةٍ صِرارُ

اللقوح : هي الناقة في الشهرين الأولين بعد الولادة ، ولبنها أغزر ما يكون .

الصرار: ما يشد فوق ضرع الناقة لئلا يرضعها ولدها. ومعنى البيت : أن شد الصرار لا يغني شيئا إذا كانت الناقة غزيرة اللبن . (ديوان الأعشى، ص 281)

[3] ن : 61/6-7

يروَى اللّي جاها بعَد تضْحاية   وْمن غزْر المراتع ثَديْها بَدّادي [1]

ويقول صالح بو مازق :

اصحاب البيوت اللّي كْبار عَوالي   اللّي لَقحْهم يروِي الضَّيفْ غراره[2]

فيضيف إلى الصورة فكرة أن ما يتبقى في الضرع "**الغرار**" بعد أخذ الجميع ، أي الحوار وأصحاب الناقة ، كفايتهم ، يكفي لإرواء الضيوف ويزيد .

ويقول الجماعي معددا بالتفصيل هذه الفئات الثلاث التي يعم عليها فضل حليب الناقة ، وهم الأهل والجيران والضيوف :

وان كان رَوّحَوا بيها اللّي فَلاّية   يَروَى المحلّ والجّار واللّي يْجيها [3]

ويصل حسن بوحويش بفضل الحليب إلى جار الجار ، فيقول :

بقْدُور يصبْحَن فيه وخْلال   حَلِيبَه وصَل جار جاره [4]

د - صفة الحليب :

ويوصف الحليب، مذاقاً وأثراً في البدن والنفس، صفات مختلفة . أدناها وصفه بأنه لذيذ وطيب ، كما في بيت العباسي:

---

[1] ن : 6/37

[2] ن : 3/41

[3] ن : 94/66

[4] ن : 3/14

وشَخْبك زَين يا مَطْـــيَب حَليبه خْسارة ف القْـــلُوب الدّالْعات [1]

وتفضيله على سائر المشروبات التي يحبها الناس، كما في قول بوجلاوي:

يا مَندُوبَة يا مْشَرّفَة عن كافْة المَكسُوبة [2]
ما حَلَى من شرْبك وْلا مَشْرُوبة لا قْهَوَة لا شاهي غْسل فنْجالَه

وهي صورة أوحت بها إلى الشاعر بيئة المدينة التي قال قصيدته متأثراً بها، حيث مشروب الناس المفضل "**الشاي**" و"**القهوة**"، وحيث لا يعرف الناس قدر الناقة ولا قدر وفضل حليبها .

وتبلغ هذه الصورة قمتها ، حين يسمو بها الشعراء إلى الغاية، وصفه، أي الحليب، بأنه " **شفاء**" من العلل والأسقام. من ذلك وصف بوجلاوي حليب الناقة بأنه "**مسوح الكبد**" في قوله :

ولا عمرْها فاقَت بْ ـــبُوشرّاحة حليبك مسُوح الكبدْ ماو دْفالة [3]

أي أنه إلى جانب إروائه الشارب من العطش، فإنه يوجد ذلك الإحساس بالصفاء والبرد والارتياح، وكأنه يمسح عن النفس والبدن، "**يمسح عن الكبد**" ما يكدر صفوها ويشوبها. ومنه أيضا قول بو عيشة :

وْوَينْ ما تْرَزّم والحْوار يْجيها شفاها يْحيّد م العْيون ضبابة [4]

---

[1] ن : 7/64

[2] ن : 115-114/1

[3] ن : 17/1

[4] ن : 15/9

حيث يوصف الحليب بأنه أيضا "**شفاء**" يزيل عن النفس و "**العيون**" تلك الغشاوة "**الضبابة**" التي يسببها الجوع والعطش وما ينتج عنهما من سقام .

إلا أن من أبدع ما ورد في ذلك قول الجماعي :

تْحطِّي تَمرْ من رُوس الذّراوي   وتْصبِّي برّ من ثَدْيك شفَا [1]

حيث يصف الحليب بأنه "**برّ**" وأنه "**شفَا**" هكذا بإطلاق ، ودون تخصيص ، فكأنه "**الشِّفاء**" المطلق الجدير بمداواة أي علة، أو بمعنى آخر أنه رمز الصحة والسلامة، إذ لا يتعرض من يشربه، بله من يتغذى عليه، للعلل والأمراض، ومن ثم لا يحتاج إلى الدواء .

ويكاد يبلغ بوجلاوي في حديثه عن الناقة وحليبها حد الهيام والعشق، فنجدهما يرتبطان في خياله بالمرأة الجميلة، حتى أنه في أحد مقاطع قصيدته "شايلينك" ما يكاد يذكر ضرع الناقة المتدفق بالحليب حتى ترد إلى ذهنه صورة المرأة الجميلة، فيجعلها هي التي تحلب الناقة، غير أنه ينسى نفسه فيستطرد في وصف المرأة ، ويستغرق في ذلك عدة أبيات ، تخرجه تماما عن سياق وصف الإبل الذي هو موضوعه الأساس ، يقول :

بَدْري ف الثّرَيا وْجَوزْها والجَّوزة   في حجرْ حَرشاها يْضِيق شْماله [2]
منْها تْرَوّح غارْدة مْحَرُوزة   تسّايَل عَلي ثُومة مْرادع شاله
طاوي الضّمير اللّي ثقيل الرَّوزة   وافي القْناع وْمَشيْتَه نستالة

---

[1] ن : 20/67

[2] ن : 1/26–30

وين تنقْضَه وثْنَخنْخَه من كُوزه　　　طويلْ ماح سالفّا عَلي الجَّدّالة
على كافّة الرّكاب واخذ كَوزه　　　عْــيُونْها غَدارة فِيدْ سِيد سْلالة

وواضح أن ما يتصل بالمعنى الأصلي في هذا السياق ينتهي بالبيت الثاني حيث الحديث عن الحليب الذي يسيل على جانبي القدح ، أما بقية الحديث عن المرأة وقوامها ومشيتها ، ثم الحديث عن شعرها وسحر عينيها ، فلا علاقة له بالسياق ، ولا يضيف شيئا إلى المعنى ، إن لم يكن له تأثير سلبي ، من حيث أنه خروج عن المعنى ، وتشتيت لخيال القارئ ، الذي ينبغي أن يظل مركزا تماما على الناقة وما يدور في عالمها .

إلا أن استطرادا آخر يرد في قصيدة بوجلاوي ، يكتسب أهمية خاصة ، من حيث أنه ينفرد –على حد ما أعلم من خلال ما وقع بين يدي من نصوص الشعر– بذكر أحد المواقف أو المشاهد المتصلة بحليب الناقة ، والتي كانت تمثل مشهدا أساسيا في حياة البادية من سكان بيوت الشعر ، وأعني مشهد إحضار الحليب للضيوف حال قدومهم إلى البيت ، حيث يفصل ذلك المشهد تفصيلا دقيقا ، إن لم يكن بالغ الحسن من الناحية الفنية الشعرية ، فهو بكل تأكيد بالغ الأهمية من الناحية التوثيقية التاريخية ، فهو يعتبر تسجيلا توثيقيا لهذه الظاهرة التي اختفت من حياتنا في المدن ، ولعلها اختفت حتى من حياة البادية أنفسهم . يقول بوجلاوي:

بُوتسعَطاشَر عَينْ بُو شنْوارة　　　مْنَينْ ما سْحب شَور الحزام بْهاله [1]
ثديانك غْلاظ وْهشّ فِيد سْواره　　　بُو رَطل مِيزانه صَبَح دَلاّله

---

[1] ن : 53/1-57

خَشَّت عَلي خطّارْها فَطّارة　　　في رفّة اللّي واسْعات ارْجاله

فيهم اللّي قَرطَع وْخَير دْبارة　　　ابلِيس اَبْعدَه والقاسْمَة تاتاله

وْفيهم اللّي ما زال في تَـــيّـــاره　　　غَطَس خْنَيصْره رَيت الصّغير هْباله

حيث يسجل لنا كيف كانت المرأة تدخل إلى الضيوف بقدح الحليب، فتمر عليهم واحداً واحداً، فيشرب الكبار دون تردد، ولكن الشباب صغار السن، يستحون فيكتفي أحدهم بغطس أصبع يده في القدح، علامة على ذلك .

*

الفصل الخامس

الحـــوار

وبطبيعة الحال لا يحتل الحوار/الولد مساحة مهمة من تصوير الشعراء . ذلك أن مهمته في الحياة العملية الفعلية لا تبدأ إلا بعد بلوغه النضج البدني الكافي لممارسة مختلف المهام المطلوبة منه ذكرا كان أو أنثى . ومن هنا فإننا لا نجد في أشعار الشعراء الإشارة إلى الحوار من حيث هو إلا في سياق معنيين محددين: الأول علاقته بأمه التي ترعاه وتغذيه وتحنو عليه . والثاني علاقته بغيره من الحيران .

أولا - العلاقة بالأم :

وقد مر بنا عند حديثنا عن الناقة جوانب من المعنى الأول، ورأينا كيف تتفرغ الناقة تماما لرعاية ابنها منذ أن يتكون نطفة في رحمها، مروراً بولادته وتغذيته، حتى يكبر ويستقل بحياته. ومر بنا أيضا كيف يعتبر تمتع الحوار برضاعة حليب أمه دون قيود رمزا ودليلا للحياة المدللة التي تثمر نباتا صحيحا وقويا ، ويكون من وصف الجمل القوي المعافى أنه **"مْكَمّل حَليب أمّه"**، كما في قول حسن لقطع :

وهُو حْوار متْمَلّك بلا يا بالي　　　　مْكَمّل حَليب امَّه سْلم ذرْعانه [1]

ومن هذا المنطلق نفسه، يصبح حرمان الحوار من أمه ومن حليبها، رمزاً للمعنى المقابل، وهو معنى الحرمان واليتم، وما ينتج عنهما غالباً من مظاهر الضعف و الاعتلال . وهكذا ينبغي أن نفهم حرص الشعراء على ذكر الأم

[1] ن : 5/17

ذكراً صريحاً، إذ إن الحوار الذي يفقد أمه يفقد كل ما تعنيه الأم من رعاية وحنو وغذاء، ويصبح يتيما لا راعي له. وعلى هذا المعنى استند القول المأثور لدى البادية في وصف الإنسان المدلل الذي يحظى بكل ما يلزمه ويحتاجه ولا ينقصه شيء بأن "**امه في البل**".

ومر بنا كذلك جوانب من وصف الشعراء الحوار بعد أن يرتوي من حليب أمه ، إذ يصفونه عادة بأنه ارتوى حتى "**داخ**" :

ودَرَّت عَلَيه بْغزر رَوَّى من حَلَب وفَضَّل ولَدْها وْداخ دَوخة غَدينْها [1]

ويشبهون تلك الدوخة بأنها تشبه أثر الخمر في رأس شاربها الذي يظل يتمايل ويعيي عن الوقوف والثبات :

تلقَى حْوارْها فِيهْ مَطرُوح سَكران غالْبَة لسْتنادي [2]

ثانيا - العلاقة بالأنداد :

أما الجانب الذي يختص بالحيران وحدها فهو صورتها حين تتغذى وتشبع وتأخذ غايتها من الراحة ، فتروح تبحث عن وسيلة للتنفيس عن الطاقة التي تتولد في أجسامها ، وذلك بالحركة واللعب ، بالضبط كما يفعل أطفال الإنسان . ويقول معايشو الإبل أن الصورة بالفعل جميلة وممتعة حيث تنسحب الحيران الصغيرة بعيدا عن المراح ، وتتحلق في دوائر وتظل تتقافز وتلعب ألعابا شتى. ولعل من أجمل الصور وأكثرها مباشرة في الإشارة إلى هذه الناحية، بيت في قصيدة بو عبد الجيد الحبوني ، إذ يقول :

---

[1] ن : 4/26

[2] ن : 4/50

بيضْها يبْراقَن آوَينْهن طُول النّظَر يفْراقَن[1]

حَوارِينْها عنْد العْصَيرْ ازّاقَن غرانيق حامَن يلْعَبَن في الدّارة

إذ يشير إلى تجمع الحيران قبيل المغرب **"عند العصير"**، وتلك الأصوات التي تصدر عنها **"ازاقن"** كأصوات الطيور التي تظل تحوم، وهي تلعب، جيئة وذهاباً. ونجد إشارة أخرى إلى الحوار الذي يلعب في بيت للعباسي يقول :

حْوارك سمحْ يعجبْني لعِبيَة ضَنوة ترك لعْبَن عازّات[2]

فيشبه مجموعة الحيران الصغيرة وهي تلعب بأطفال أتراك يلعبون . ويلفت نظرنا تحديد الشاعر هؤلاء الأطفال بأنهم أطفال أتراك ، ونعتقد أن قصده ، وقصد غيره من الشعراء الذين يعتمدون هذه الاستعارة نفسها ، هو تشبيه الأصوات التي تصدر عن الحيران ، ويعرفون أنها لغة بينها ، برطانة الأتراك التي يسمعونها ولا يفهمونها .

---

[1] ن : 11-10/4

[2] ن : 6/64